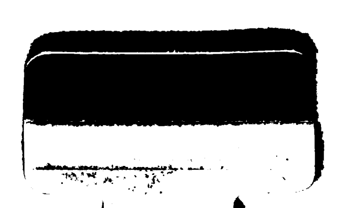
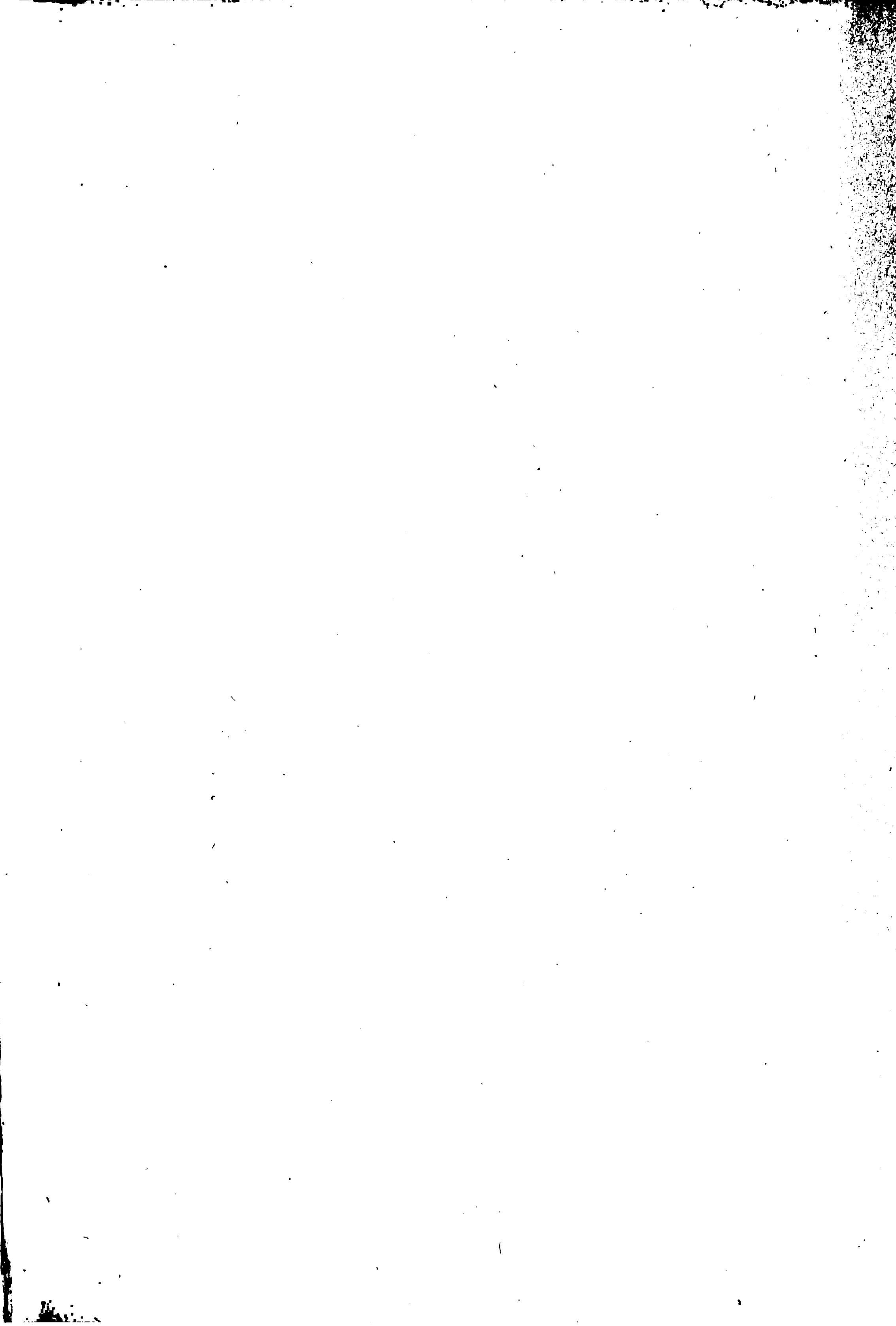
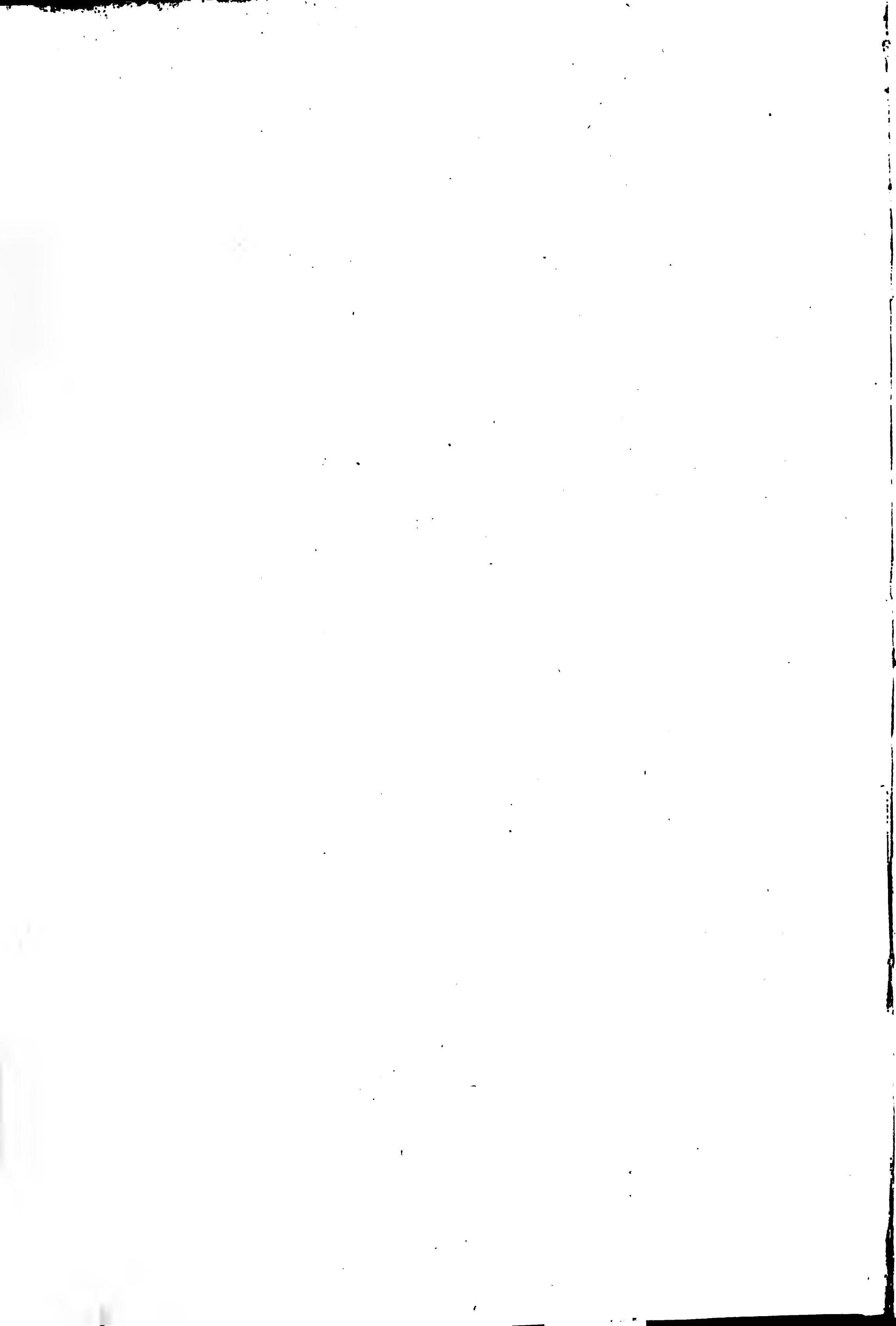


NK
951
M5
UC-NRLF
B 4 584 143
YD 31915


The Karl Weinhold
Library. Presented
to the University
of California by
John D. Spreckels
A.D. MDCCCCIII







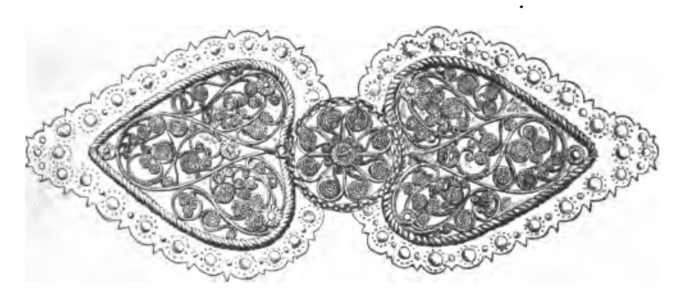


Von

Robert Mielke.



Mit 85 Abbildungen.



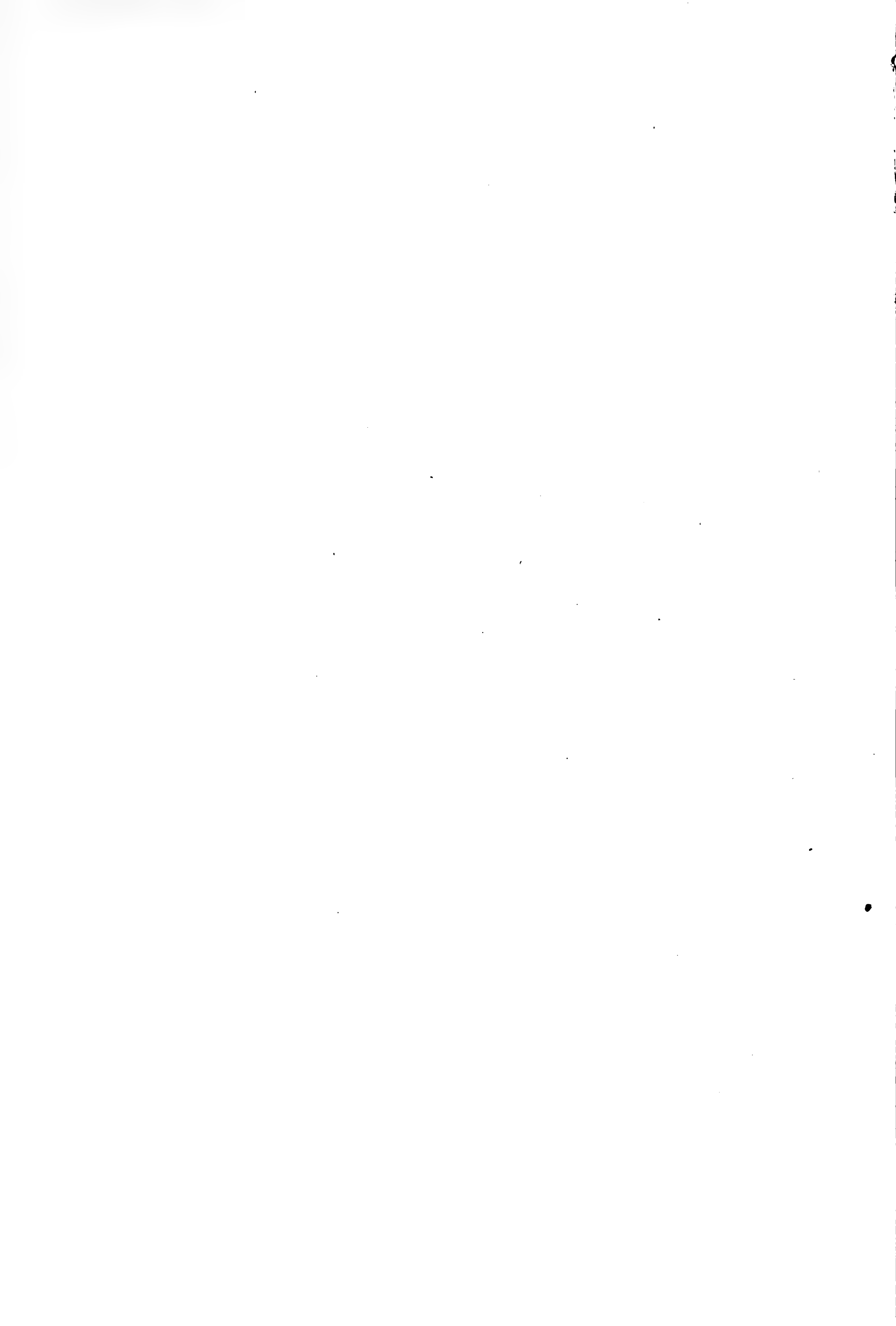
Magdeburg.

Verlag von Walther Niemann.
1896.

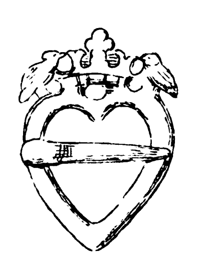
Dem Andenken

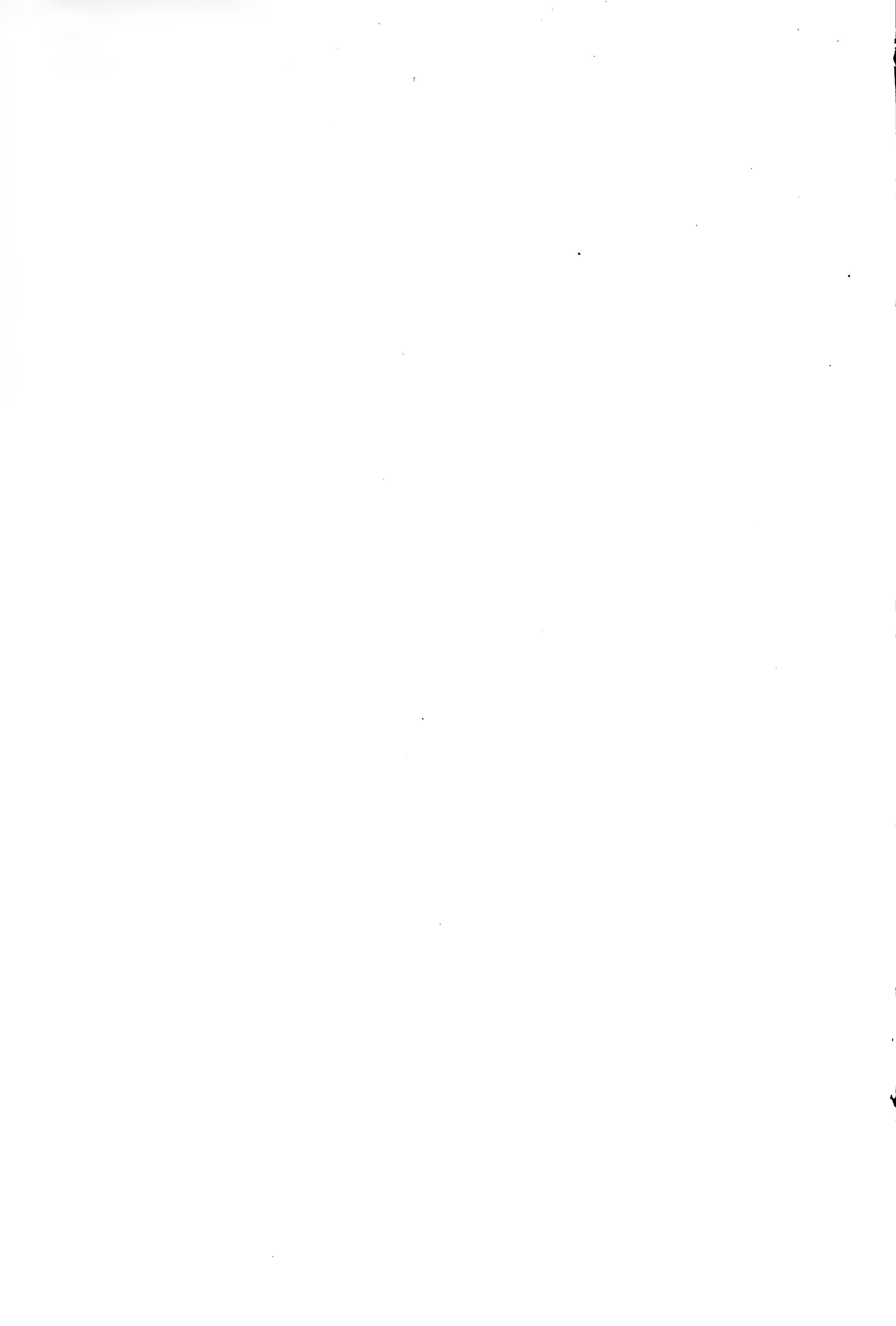
meiner Mutter

gewidmet.



Inhalt.





Diese Schrift dem Andenken seiner Mutter zu widmen, veranlassen den Verfasser tiefere Beziehungen, die zwischen beiden bestehen. In der Erinnerung des einzelnen hallen ja die lieben Märchen, Sagen, Erzählungen dauernd nach, die aus dem tiefen Born der Volksseele geschöpft sind, und die das Kind zuerst dem Muttermunde nachstammelt. Die Jahre verwischen früh genug diese poetischen Erstlingsgenüsse; doch die Erinnerung daran wirft ihren verklärenden Schein auch noch dahin, wo mit hartem Griff das Leben andere Anschauungen, andere Ideale aus ihnen geformt hat. Auch der Volksgeist hat seine Kinderstube; auch ihm strahlen die frühesten Aeußerungen seines Daseins in sein jetziges Wirken hinein und wohl ihm — wenn er ihnen folgt.

Der Verfasser ist ihnen gefolgt. Seit einem Jahrzehnt in seinen Mußestunden Deutschland durchwandernd, hat er immer wieder die Beobachtung machen können, daß die Quersumme des künstlerischen Schaffens der Gegenwart nicht volkstümlich, daß vielmehr die Volksseele durch eine tiefe Kluft von jener getrennt ist. Immer mehr mußte er erkennen, daß der Begriff einer „Volkskunst" sich nicht mit dem des „Schönen" deckt, sondern daß erstere sich aus Erinnerungs-Vorstellungen zusammensetzt, die mit Worten und Bildern häufig nicht zu fassen sind, die man als Volksangehöriger aber wohl empfinden kann.

So ist das Buch nicht aus Büchern hervorgegangen; es ist erlebt. Erlebt als Zugehöriger zum Volke selbst, erlebt auch inmitten gleicher Kräfte anderer Völker. Reisen, die den Verfasser von dem Drontheimer Fiord bis in den nördlichen Oasengürtel der afrikanischen Sahara, von den Säulen des Herkules und dem atlantischen Ocean bis in die Hochberge von Altphrygien geführt haben, konnten ihn überzeugen, daß eine „Volkskunst" nur da möglich ist, wo sie noch nicht in die Hand des Berufskünstlers gelegt war, sondern sich als eine Art Untergrundkunst der Fürsorge und des Verständnisses aller, auch des Geringsten, erfreute. Eine Beschränkung auf Deutschland ergab sich dann von selbst; die Kunst anderer Völker ist nur gestreift, wenn sie sich zum Vergleiche aufdrängte. —

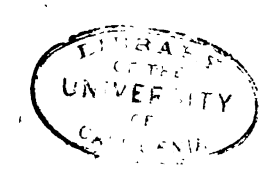
Will man nun aus den Ausführungen einen Fehdebrief an die Antike herauslesen, so will der Verfasser dieser Deutung nicht unbedingt entgegentreten. Als er vor 3 Jahren von der nordwestlichen Ecke des Parthenon hinausblickte durch die noch stehende Ostseite, deren Säulenwand von der sanft geschwungenen Linie des Hymettos durchschnitten wurde, da verstand auch er die Größe des Künstlers, der durch sein Werk dem schroffen Rücken der Akropolis eine so rhythmische und sieghafte Herrschaft aufzwang. Je mehr er sich aber in die Trümmerwelt um sich hineinlebte, um so mehr begriff er sie und den Mißbrauch, den man bisher mit dem schönen Kinde des hellenischen Geistes getrieben hat. —

Vielleicht können die nachfolgenden Ausführungen, die sich zum Teil bereits in Tageszeitungen und Zeitschriften manche Anerkennung erworben haben, für deren Aufrichtigkeit auch der häufige Nachdruck spricht, auf einem kleineren Gebiete dafür wirken, daß die Sprache, in der das deutsche Volk sich seit fast zwei Jahrtausenden künstlerisch zu verständigen wußte, nicht vergessen werde. Und sollten sie untergehen in dem Meer zeitgenössischer Erscheinungen, so soll das den Verfasser nicht entmutigen, weiterhin für das zu leben, was er als seine Lebensaufgabe erkannt hat, für die die arbeitsfreudigsten Jahrzehnte voraussichtlich noch vor ihm liegen. Früher oder später wird doch ein Geeigneterer den Gedanken einer deutschen Volkskunst zum Siege bringen.

Zum Schluß sei es ihm gestattet, den Herren öffentlich zu danken, die durch Darleihen von Cliches seine Arbeit gefördert haben. Es sind: das Landesdirektorium der Provinz Brandenburg mit seinem Vorsitzenden Excellenz v. Levetzow, Herr Landesdirektor v. Graba in Kiel, Herr Direktor Prof. Dr. Brinckmann in Hamburg, Herr Geh.-Reg.-Rat E. Friedel, Herr Prof. Gmelin in München, Herr Landes-Konservator Prof. Dr. Haupt in Schleswig, Herr Verlagsbuchhändler Koch in Darmstadt, Herr Geh.-Med.-Rat Prof. Dr. Virchow, Herr Geh.-Reg.-Rat Prof. Dr. Weinhold.

Berlin, Ende März 1896.

Robert Mielke.



1. Einleitung.

Eine Kunst, soll sie zum Herzen dringen, bedarf einer Sprache, die, einfach und ungekünstelt, in ihrer schlichten Klarheit das auszudrücken vermag, was den einzelnen wie die große Masse seit den Tagen der Kindheit bewegt. Und je mehr sie Bruchteile jenes Lebenshorizontes enthält, den die Erzählungen der Mutter oder die Lieder der Geschwister vor dem Kinde aufgerollt haben, je mehr sie die Ausdrücke verwertet, welche Volk, Land und Geschichte der Heimat in ihrem Zusammenwirken erzeugt haben, um so eindringlicher und allgemeiner wird ihre Wirkung auf das gesamte Volk sein. Denn eine Kunst, die nicht für alle verständlich ist, wirkt wie ein leiser Zephir, der die längsten und in der Regel unfruchtbarsten Aehren streift, während der kräftige Wirbelwind einer wahren Volkskunst auch die untersten Schichten der Bevölkerung mit seinem erfrischenden Hauche bewegt. Eine solche Kunst, aus dem derben Volkstum erwachsend, wird jahrhundertelang die Sprößlinge nationalen Könnens beschatten, auch dann, wenn einer Zeit üppigen Gedeihens eine solche magerer Unfruchtbarkeit folgt.

Blicken wir nun um uns, so stehen wir vor der wenig erfreulichen Thatsache, daß wir von einer solchen Volkskunst trotz aller Aufwendungen und Bestrebungen noch weit entfernt sind. Zwar ist es Dank den vielseitigen Bemühungen der letzten Jahrzehnte nicht ausgeblieben, daß der Geschmack nach einer bestimmten Seite hin entschieden geläutert ist. Verfolgen wir jedoch diese Wirkungen, so stellt sich das Ergebnis nur scheinbar als ein erfolgreiches heraus. Weder gelang es, die Geschmacksbildung zu vertiefen, noch zu verallgemeinern. Nach ganz einseitigen Prinzipien ist ein Kunstraffinement erreicht worden, dessen Träger überall zu suchen sind, nur nicht bei der großen Masse des Volkes. Schon die Thatsachen allein, daß weder das Verständnis für die besten Werke der Kunst Allgemeingut geworden, noch daß den lächerlichsten Auswüchsen der Mode ein Ende bereitet ist, sollte uns über diese so wenig in die Tiefe dringenden Bestrebungen aufklären. Gerade

in den intimsten Wirkungskreisen des einzelnen, in denen sich am nachhaltigsten die Aeußerungen des wiedererwachten Kunstsinns spiegeln müßten, in der Wohnung, in der Kleidung, im Schmuck u. a. ist wenig oder garnichts davon zu spüren; denn die Schneider- und Tapezierkunststücke, mit denen das Einfache und Vernünftige in sein Gegenteil verwandelt wird, haben sehr wenig mit Kunst zu thun. Man hat höchstens erreicht, daß sich überall ein durchaus überflüssiger Wettlauf nach den von der launenhaften Mode gerade bevorzugten „Mustern" entsponnen hat. Da will denn niemand zurückbleiben, um das sogenannte „stilgerechte Kunstwerk" zu erwerben, sei es nun eine neue Wohnungseinrichtung, ein neuer Hut oder etwas anderes und müßte er sich auch Entbehrungen auferlegen, um die Kosten zu erschwingen. Daß aber auch diese „Liebe zur Kunst" verdächtig ist, geht aus der Eilfertigkeit hervor, mit der man sich des soeben Erworbenen entledigt, um ein Neueres, noch Moderneres an seine Stelle zu setzen und aus der Kühle und Gleichgiltigkeit, mit der man wirklichen Kunstwerken gegenübersteht.

So liegen die Verhältnisse in der Stadt, wo die Furcht, als Ungebildeter zu erscheinen, den Einzelnen zwingt, sich hin und wieder um ein Bischen Kunst zu bekümmern. Gehen wir aber auf das Land hinaus, so umgiebt uns sogleich die weiteste Interesselosigkeit für das, was unsere landläufige Gewohnheit für Kunst ausgegeben hat. Hier ist weder von einem Aufschwung derselben, den wir uns doch gar zu gern ins Ohr lügen, etwas zu spüren, noch überhaupt das Verlangen danach bisher geäußert worden. Wir können vielmehr verfolgen, daß überall, wo diese moderne Stadtkunst auf Reste eines einst lebhaft wirkenden Kunstsinns stieß, sich letzterer scheu auf seine Denkmäler zurückzog und so in dem in der Regel nicht mehr lebensfähigen Zustande verharrte. Und selbst in der Stadt, wo doch Gelegenheit genug vorhanden ist, die Kunst zum Gemeingut aller zu machen, ist letztere nur für einzelne Kreise vorhanden. Der Arbeiter, hinter dessen lebhaftem Verlangen nach sozialen Verbesserungen auch das nach Befriedigung seines Kunstgefühls schlummert, hat sich bisher noch wenig um dieselbe gekümmert. Sicher ist das nicht seine Schuld sondern die der mangelnden Kunsterziehung, die es nicht verstanden hat, in die Mansarden- oder Kellerwohnungen zu dringen. Aber auch da, wo die Kunst groschenweis an das Proletariat und andere abgelassen wird, wenigstens auf Stunden, in den großen Kunstausstellungen, kann sie es nur im Gewande eines Jahrmarkttreibens, mit Lotterie, Kneipereien, Heffterschen Würsten, Massenkonzerten und anderen Veranstaltungen. Mit einem Worte: das Volk als Träger jeder nationalen Kunst steht dieser bei uns interesselos gegenüber.

Man ist sich dieses Mangels in der mächtig aufschießenden nationalen Entwickelung wohl bewußt, und an Versuchen, die bedenkliche Lücke zu schließen, hat es nicht gefehlt. Von der kleinsten hinterpommerschen Schulstube aus bis zu den Hörsälen der Universitäten werden von Zeit zu Zeit Mittel und Wege gepriesen, wie man das deutsche Volk für die Kunst erziehen könne. Von dem Magistratstisch der Reichshauptstadt bis zu den Ministerbänken sind Anregungen ausgegangen, das ablehnende Verhalten so vieler Millionen zu besiegen, sei es durch Handarbeits- und Zeichenunterricht, sei es durch Ausschreibung von Preisbewerbungen zur Erlangung geschmackvoller kleiner Wohnungseinrichtungen. Da ein aus der vollen Volkskraft herausgeborenes Kunstempfinden nicht vorhanden ist, so haben diese Bestrebungen einen nennenswerten Erfolg nicht gehabt.

Wirkliches Kunstverständnis ist bei uns selten, sehr selten — auch bei den sogenannten gebildeten Ständen. Was wir in der Regel als ein solches ansehen, ist ein auf Grund oberflächlicher Kunstbethätigung erworbenes Scheingewand, hinter dessen Falten Roheit und sinnliches Verlangen kauern. Die Freude an künstlerischen Erzeugnissen wird nur dann echt sein und zu einer wahren Kunstbildung führen, wenn sich die Kunst selbst an gewisse volkstümliche Ideen und Anschauungen anlehnt, die der Volksseele ihrem gesamten Inhalt nach nicht fremd, sondern von ihr selbst erst erzeugt worden sind. Dies ist aber nicht der Fall und darum ist letztere ausgeblieben, trotzdem Männer der Praxis und der Wissenschaft ihr Bestes gethan haben, trotzdem der Mangel einer volkstümlichen Kunst immer wieder betont wurde. Die jetzige Kunst schwebt über der großen Masse; sie greift mit ihren Wurzeln nicht hinab in jene Tiefe, aus der allein nur das befruchtende Samenkorn aufsprießen kann, das die neue Blüte vorbereitet. So lange dies nicht erkannt ist, so lange die gefährlichen Begriffe „Schönheit," „Geschmack" u. a. mit Maßstäben gemessen werden, die nicht im deutschen Volke selbst entstanden sind, so lange werden wir wohl vergeblich auf eine Besserung warten. Auch die Kunst hat eine Entwickelungsgeschichte, die nicht außerhalb der natürlichen Volksindividualität erstand.

Vorerst aber wird die innere Volkskraft, die allein sich in welthistorische Thaten umsetzt, durch Bestrebungen, welche mehr äußerlicher Natur als Politik, Erwerb u. a. sind, aufgezehrt, was leider durch Uebertragung von Generation zu Generation schon zum Erbgut geworden zu sein scheint. Unter diesen Verhältnissen ist es schwer, sehr schwer, den Kampf gegen das Gewordene, gegen das unvolkstümliche Gewächs der modernen Kunst aufzunehmen; er ist um so schwerer, als sich seit Jahr-

hunderten ein fremder Gast in deutschen Land breit gemacht hat, der Klassizismus, welcher die natürliche Entwickelung, die nach dem bedauerlichen dreißigjährigen Kriege an und für sich schon geknickt war, vollends gehemmt hatte und dessen Nachwirkungen noch immer nicht überwunden sind. Und doch bezeugt es ein Umblick auf jede selbständige Kunst, daß eine solche nur im engsten Zusammenhange mit dem Volksgeist hervorgehen, daß eine solche mit ihren Wurzeln hundertfältig sich durch diesen fruchtbaren Urboden hindurchwinden mußte.

Was zur Kultur einer deutschen Kunst seit Jahrzehnten geschah, hat nur ganz einseitig Früchte gezeitigt. Das Kunstgewerbe, von dem man sich eine wohlthätige Wirkung auf das Kunstempfinden und eine Erstarkung der heimischen Industrie versprach, hat nur die letztere erreicht; nach Umfang und der ihm willkürlich untergeschobenen Basis konnte es zur Hebung des allgemeinen Kunstverständnisses wenig oder nichts beitragen. Es wurzelt nicht im Volksempfinden, sondern steht auf fremden Füßen, auf Stützen, die der Antike, dem Orient, der italienischen Renaissance, dem Barock und anderen Kunstkulturen entnommen sind. Nicht ganz außerhalb unserer nationalen Entwickelung stehen allein nur die Einflüsse, welche dem Romanismus und der Gotik entstammen; aber gegen die Vormacht der ersteren erwiesen sich diese nicht stark genug. So haben alle diese Stile nur eine negative Wirkung auf den Volksgeist ausgeübt; sie umgrenzten seinen Horizont mit Formen und Techniken, welche weder durch vaterländische Ueberlieferung für deutsche Arbeit empfohlen noch aber durch ihre fremden Naturvorbilder dem Verständnis der großen Masse nahegelegt waren. Durch diese mehr äußerlich wirkenden Kräfte ist es auch erreicht, daß alle Stilströmungen nicht zum Abschluß gekommen sind, und daß die Gegenwart noch nicht eine für sie charakteristische Kunst erzeugt hat. Keine der angewandten Stiltendenzen ist ins Volk gedrungen, nur die Industrie nährt sich von ihnen, weil sie derselben in ihrer rastlos arbeitenden Phönixnatur bedarf. Aber die kleinste Moderegung wirft den eben noch bewunderten Bau über den Haufen, um das Spiel an einem gleichen ephemeren Formenkreis von neuem zu beginnen. So haben wir es glücklich dahin gebracht, Kunst nnd Handwerk in einer verhältnismäßigen Entwickelung, die breiten Schichten des Volkes aber teilnahmlos abseits stehen zu sehen. Nur beim Beginn einer neuen Moderichtung in der Kunst scheint sich's auch hier zu regen, denn die Reaktion des Gemütes gegen eine fremde, aufgezwungene Formenwelt macht sich zunächst in dem Verlangen nach Neuem bemerkbar; sowie aber darauf der Aesthetiker versucht, das im Keim vorhandene naturwüchsige Kunstgefühl durch Lot- und Winkelmaß in ein abstraktes

Schönheitsgesetz hineinzuzwängen, verliert sich das Interesse dafür sehr bald.

Weniger als Malerei und Plastik, die durch das Gegenständliche noch immer im Stande sind, volkstümlichen Anschauungen als Träger zu dienen, vermag es das moderne Kunstgewerbe zu thun, das man als hauptsächlichsten Bahnbrecher des künstlerischen Gedankens betrachten muß; der größte Teil des Volkes steht demselben kühl und teilnamlos gegenüber, was natürlich ist, da nicht naives Empfinden sondern berechnender Verstand bei demselben Pate gestanden hat. Aus den Wandlungen des modernen Geschmacks ersehen wir auch deutlich, wie leicht das aus übereifrigem Studium alter Werke gewonnene Schönheitsgefühl in Ermüdung übergeht. Dieser Ausgang ließ sich voraussehen; in dem Zeitalter der größten naturwissenschaftlichen Erfolge fand es ja der Aesthetiker bequemer, den bevorzugten Rationalismus auch auf dem Gebiete der Kunst auszuspielen, als die vielfachen individuellen Ansätze einer Volkskunst mit ihren manchmal barbarisch erscheinenden Unbeholfenheiten anzuerkennen. Lieber eine alleinseligmachende gleichmäßige Verschwommenheit, als charaktervolle, selbständige aber oft unentwickelte Triebe, lieber ein System parfümierter Salonweisheiten, als die derben Sprößlinge naiver Volkslaune. Für die Liebenswürdigkeit und gemütliche Unvollkommenheit, welche noch die Werke der deutschen Renaissance auszeichnen, setzte die neue Lehre von dem Schönen ausgeklügelte Maß- und Farbenverhältnisse ein, die in letzter Linie wieder auf mathematische Deduktion zurückgehen. Sie baute ihr Gebäude auf dem Abstrakt-Menschlichen auf, anstatt es auf dem Boden des Familiär-Intimen, des volkstümlichen Individualismus zu errichten. Das naive Kunstgefühl ist dabei immer mehr abhanden gekommen und durch kritische Verstandesschlüsse ersetzt, hinter deren verschwenderischer Gebelaune nun Langeweile und Nüchternheit oder breitspuriges Protzentum einhergehen. Statt in die kleinste Hütte einen Schimmer von dem Sonnenlicht des Schönen zu tragen, stößt das Kunstgewerbe von heute durch undeutsche Pikanterie ab oder macht durch seine starre Regelmäßigkeit einen unbehaglichen Eindruck. So manchen Stil haben wir brav nachgeahmt, aber den Geist, aus dem er einst hervorging, haben wir uns nicht aneignen können. So ist das Geschaffene vorübergehend gewesen, niemand sehnt sich zu ihm zurück, und der Arme ist jetzt ärmer denn zuvor.

Unter der gesamten Eleganz neuerer Kleinkunst-Kompositionen verbirgt sich eine entsetzliche Langeweile und Nüchternheit der Erfindung; was unsere Banknoten, Briefmarken rc. tagtäglich offenbaren. Niemand ist das verborgen geblieben; wo nicht unbewußt durch die Sucht nach

Neuerem dagegen manifestiert wurde, suchte man künstlich eine Belebung herbeizuführen. In dem Bewußtsein dieser Schwäche rief man das Rokoko zurück, das mit seiner sprudelnden Lebensfülle dem ernsten und greisenhaften Klassizismus entgegenwirken sollte, das aber seiner Abstammung und seinem Wesen nach nicht volkstümlich werden konnte. Auch die Renaissance, die sich bei ihrem ersten Auftreten in Deutschland auf den noch lebendigen Erinnerungen der Gotik und des Romanismus aufbaute und darum der Masse noch klar und verständlich war, hatte in der Gegenwart kein frischeres Leben anzubahnen vermocht; denn die Modernen verkannten gerade diesen Charakter und suchten im einseitigen Hellenismus ihre erstorbenen Lebensgeister wieder zu erwecken. Wir stehen noch zu sehr unter der Bewunderung des letzteren, als daß die aus ihm herausdestillierten ästhetischen Begriffe eine andere Wirkung als Ertötung der volkstümlichen Keime nach sich ziehen könnten. Um die ewigen Einmaleins-Gesetze der modernen Kunst zu durchbrechen, versuchte man selbst durch den Reiz des Malerischen, wenn man die bewußte Störung des logischen Zusammenhanges einer Erscheinung so nennen darf, ein lebensvolles Reis in den nach Schätzen durchwühlten Boden zu setzen, was wenigstens den Erfolg hatte, den malerischsten aller Stile, den unentwickelten Romanismus, uns näher zu bringen. Jetzt sind wir soweit, in dem Hinlenken auf den Angli- und Amerikanismus mit ihren konstruktiven Bedürfnislosigkeiten wieder neue Rettungsanker zu sehen. Ob aber dadurch die Kunst die Wurzeln treiben wird, welche in den Boden des Volkstums hinabgreifen? Die bisherigen Erfahrungen lassen eine solche Hoffnung nicht zu. Das Kunstgefühl ist noch bei keinem Volke von oben her durch eine fertige Formensprache verallgemeinert worden, sondern es mußte immer von unten herauf geweckt und genährt werden, so daß es umgekehrt erst diese erzeugte. Nur auf solche Weise entwickelt ein kräftiges Volk Sprache, Sitte und Gesetz aus sich heraus, und nur so entsteht eine nationale Kunst aus den in der Tiefe sitzenden, verborgenen Kräften der Volksseele.

Und dabei können wir diesem Schattenbilde der Gegenwart ein Lichtgemälde aus unserer eigenen Vergangenheit entgegenstellen. Nicht zuweit brauchen wir uns dabei in das Dämmerlicht der Geschichte zurückzubegeben, noch im vorigen Jahrhundert, ja stellenweis bis in unseres hinein, spinnen sich die Fäden, die Volk und Kunst als ein Ganzes, ein untrennbares Ganzes, zusammenhalten. Erst die Tendenzen, welche die obere Gesellschaftsschicht zu ihrer jetzigen kapitalistischen Höhe von der großen Masse des Volkes absonderten und welche den dieser kleinen Schicht eigentümlichen, aus Büchern erworbenen, Schönheitsdünkel zur

Führung emporhoben, während die Masse des Volkes unthätig ein Stück nach dem andern seiner altererbten Kunstüberlieferung dem großen Moloch des Scheins opfern sah, bewirken, daß sich neben den Resten einer Volkskunst ein neuer Organismus ausbreitete, der dem Wortbilde „Kunst“ einen anderen fremden Geist einhauchte: Das ist die Rechenkunst der Maschine, die Formalkunst der Industrie.

Um das Fremdartige dieser Entwickelung recht zu verstehen, müssen wir aber erst einmal den Begriff „Volk“ näher zu fassen suchen, umsomehr, als der Zwiespalt zwischen unserer gegenwärtigen Kunst und dem Volksgeist um so größer wird, je mehr sich das Volk als ein intelligenter Kulturfaktor herausbildet.

Aus geschichtlichen Zeugnissen wissen wir, daß die alte deutsche Kunst mit fremden Einflüssen durchsetzt war, daß die wenigen Urbestandteile, die wir als germanisches Erbe beanspruchen können, sich nur durch Vermischung zu einer volkstümlichen Nationalkunst entwickelten. Daß sie aber dahin kamen, lag nur an Gründen, die heute nicht mehr zutreffend sind. Einmal schlossen sich diese Einflüsse eng den im Volke lebendig erhaltenen Elementen an, und dann hat sich auch der Begriff „Volk“ in neuerer Zeit immer mehr gegen einstmals verschoben. — Jede Nation wird zu jeder Zeit nur von ihren Bildungselementen repräsentiert, die sich aber bis zur Gegenwart immer mehr durch eine Tendenz nach unten veränderten. In der deutschen Urzeit wird das Volk von allen Volksgenossen vertreten; hier waren also die geringen Kunstansätze, als aus der Tiefe hervorgegangen, echt national; sie blieben es auch, als sie von römischen Einflüssen durchsetzt wurden. Man überschätzt diese häufig, wenn man die Wandlung betrachtet, die das ganze Kunstgebiet der Germanen in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung aufwies. Diese ist nicht von Römern ins Land getragen, vielmehr erhielten die bereits vorhandenen Ansätze von ihnen nur den Anstoß zu ihrer Vorwärtsentwickelung, die ungestört und mit immer schärferer Betonung des Deutschen anhielt, bis die Renaissance Karls des Großen dem Fremden weitere Wege öffnete. Dieser Fürst ahnte trotz seiner Vorliebe für klassische Kunst, die er wahrscheinlich nur ihrer monumentalen Wirkung wegen schätzte, die Gefahr, die dem Deutschtum von dort drohte, und so suchte er durch Erfindung deutscher Monatsnamen, durch Sammlung alter Volkslieder, durch Bevorzugung fränkischer Kleidung u. a. Maßregeln ihre Wirkung aufzuheben. Verhängnisvollere Zustände bildeten sich, als die ehemals freien Volksgemeinden von den Territorialgewalten der Nachfolger Karls unterdrückt wurden; denn jetzt begann sich eine obere Kulturströmung von der unteren loszulösen und

sich zum Repräsentanten der nationalen Kunst aufzuschwingen. Die Einflüsse, die dann durch arabische, byzantinische, italienische Einwirkungen der heimischen Kunst zugeführt wurden, konnten von einem Teil der Nation schon nicht mehr verstanden werden. Die frühere Hausarbeit, als breiteste Grundlage der Volkskunst, wurde zurückgedrängt und von den neuen Zentralpunkten, welche sich in den Städten, Schlössern, Kathedralen bildeten, ersetzt. Das nahm noch zu, als sich die Scheidung der Städte vom Lande, der Gewerbe vom Bauerntum verstärkte, setzte sich durch die von außen ins Land getragene Minnesängerzeit fort bis in die Glanzepochen hochentwickelter Feudalzeit. Die Gotik schien allerdings dank den Einflüssen der Kirche noch einmal als Vermittlerin zwischen den unteren und oberen Gesellschaftsschichten einzutreten; doch mit dem Eindringen humanistischer Ideen war die entscheidende Absonderung einer absoluten Bildungsminorität von der Masse der, meist dem ackerbautreibenden Lande angehörigen, einflußlosen Majorität durchgeführt, und die Kunst wurde nur in dem Sinne volkstümlich, als die erstere dieselbe schuf, entwickelte und unterhielt. Daß auch die abseits stehende Majorität nicht ganz der Kunst entsagte, sondern in einer, ihrem Gefühlsleben verständlichen Kunstwelt verharrte, werden wir im Nachfolgenden sehen.

Erst seit dem Auftreten der Renaissance, zum Teil von ihr verursacht, ist ein beständiges Durchsickern von Bildungselementen in den Kreis des unteren Volkstums zu bemerken, aber mit der Nebenwirkung, daß sich die kulturtragende Minorität immer mehr von der Unterströmung abschied und einen bedauerlichen Gegensatz zwischen Kultur und Volkstum heraufbeschor. War die Kunst der Renaissance in gewissem Sinne noch volkstümlich, weil ihre Träger durch ihren für die Weltkultur fruchtbaren Gedankeninhalt begeistert waren, so entfremdeten sich die späteren Kunstströmungen in dem Verhältnis dem Volkstümlichen, als sie sich zeitlich von dem Zeitalter der Renaissance entfernten. In unserer Gegenwart ist diese Scheidung trotz aller Gegenbemühungen so streng durchgeführt, daß wir neben den Resten einer alten Volkskunst die rein formale der Industrie deutlich unterscheiden können.

Verfolgen wir daneben, wie bei anderen Völkern, bei Italienern und Franzosen, gleiche Kräfte ganz andere Resultate hervorgebracht haben, so muß sich uns die Ueberzeugung aufdrängen, daß wir Deutsche eine wesentlich andere Kunstauffassung besitzen als jene. Eine andere Entwickelung mußte bei ihnen stattfinden, weil sie niemals eine Volkskunst in unserem Sinne besessen haben; bei ihnen war die Kunst der Hauptsache nach eine Repräsentationskunst, auf willkürliche Voraussetzungen hin

geschaffen und dem Behagen einzelner Spitzen dienend. In Frankreich, wo die Kunst seit Jahrhunderten nur für den Hof vorhanden war, ist der Pariser Geschmack stets ausschlaggebend für das ganze Land gewesen, was heute noch ebenso zutreffend ist, wie zur Zeit des vierzehnten Ludwig. Eine solche Dynastenkunst läßt individuelle Regungen nicht aufkommen. Wie die Ecole des beaux arts in Paris die übrigen Schulen des Landes mit denselben Modellen versorgte, so erweckte stets jede neue Anregung denselben Widerhall im ganzen Lande. Von einem Hineindringen in das Volk war nichts zu spüren, in der großen Revolution sowohl wie in den Kommunetagen des Jahres 1871 bewies der blinde Zerstörungstrieb der Massen, daß sie keinen Teil an dieser Kunst hatten. Wohl konnte die Kunst, von den drei großen Politikern Richelieu, Mazarin und Colbert zielbewußt geleitet, in unvergleichlicher Weise aufblühen aber nicht nach unten hin Wurzel fassen. So ist die französische Kunst eine Industriekunst geworden, die im Norden sowohl wie im Süden, im Osten wie im Westen nur das Bestreben zeigt, den Weltmarkt zu beherrschen, die es aber für überflüssig hielt, bei den niederen Ständen des eigenen Landes, den Bauern mit einbegriffen, auch nur einen Funken von Interesse zu erwecken. Nur beim schärferen Hindurchspähen durch dieses äußere glänzende Gewand, entdeckt man in jenen Teilen, bei denen einstige germanische Einflüsse nachweisbar sind, namentlich im Norden und an der Ostgrenze, die Spuren einer volkstümlichen Hauskunst, die sich im Hausbau, in der Tracht und den Geräten erhalten, die aber nicht hat zur Entwickelung kommen können.

Die Kunst beider Völker ist nichts weiter als die natürliche Aeußerung ihres Temperaments. Der Romane berauscht sich am Augenblickserfolge; das glänzende Aeußere, welches ihm die Industrie seines Landes vorzaubert, die Virtuosität, die er in dem kleinsten Schmuck wie in der Pinselführung seiner Meister bewundert, genügen seinem nach Prunk verlangenden Sinne, aber er entbehrt diese Kunst gern, wenn ihn seine Bedürfnislosigkeit dazu zwingt, wie er sie veräußert, wenn er etwas anderes dafür eintauschen kann. Das Kunstwerk ist Wertobjekt, nichts weiter. Nie verbinden persönliche Beziehungen den Gegenstand mit dem Eigentümer, welche in germanischen Ländern den unscheinbarsten Hausrat oft von Generation zu Generation wandern läßt. Wenn der Romane mangels nötiger Mittel ohne Weiteres auf die Kunst im Hause verzichtet, weiß der Germane noch immer durch eine Blume oder durch ein von Abfallstoffen primitiv hergestelltes Kunstwerk sein Verlangen danach auszudrücken. Der Romane wird manches, was der Germane in dieser Weise geschaffen hat, nicht immer als Kunst

anerkennen, da er und — leider! — jetzt auch viele bei uns zu sehr geneigt sind, alles nach der technischen Vollendung hin zu beurteilen oder wenigstens Kunstgefühl lediglich für Geschmacksbildung zu halten.

Von den Bahnen, die deutsche Eigenart der Kunst vorzeichnet, sind wir in den letzten Jahren bedenklich abgekommen. Bei der von den maßgebenden Stelle begünstigten Vorliebe für welsche und klassische Kunstüberlieferung mußte sich geradezu eine tiefe Kluft zwischen der verlangenden Volksseele und dem aufgezwungenen Kunstdogma aufthun. Der gegenwärtigen Kunst fehlt, das wird allgemein anerkannt, die die Fähigkeit, selbstschöpferisch eine nationale Wiedergeburt herbeizuführen, und die Befürchtung, daß sie bei weiterem Verharren auf diesem Wege bald in Leblosigkeit zurücksinken müsse, ja teilweise schon dahin gelangt sei, wird immer wieder betont. Als Ursache ist dann die Ornamentik herausgefunden und als eine ultima ratio das Naturstudium empfohlen worden. Damit allein wird jedoch nie eine Volkskunst im weitumfassendsten Sinne geschaffen werden, solange nicht in Erkenntnis einer solchen, diese als das Gegenteil, für das erste wenigstens, der herrschenden Industriekunst entgegengestellt wird. Je weiter wir zeitlich vorgeschritten sind, desto mehr löste sich der Zusammenhang mit den nationalen Elementen und desto entfremdeter blieben sich Kunst und Volk, die doch beide innig verbunden sein sollten. Um diese Entwickelung richtig zu verstehen, müssen wir rückschauend den Zeitpunkt suchen, wo sie noch ungetrennt als ein Ganzes erscheinen, wobei allerdings schwer zu bestimmen ist, welchen Einfluß die Scheidung von Kunst und Gewerbe, die in Deutschland ziemlich unvermittelt auftritt, darauf ausgeübt hat.

Noch bis zum Ausbruch des dreißigjährigen Krieges ist diese Scheidung nicht ausgesprochen. Erst nach seinen verheerenden Folgen, als die Kunst zur Repäsentationsdirne der Reichen wurde, als die entvölkerten, ehemals ackerbautreibenden Städte sich mit industriellgesinnten Einwohnern füllten, tritt sie auf. Der Krieg hatte fast überall die Kunstthätigkeit auf Jahrzehnte hin unterbrochen und als sie später auf gewerblicher Basis wieder in der Stadt aufgenommen wurde, geschah es nicht im Sinne der alten Ueberlieferung, sondern es brachten neue ausübende Elemente ein fremdes Kunstempfinden in das Land, das zuerst verblüffte und dann später wie eine Schmarotzerpflanze das nationale Leben erdrückte. Handwerker aus Frankreich, Spanien, Italien und dem damals schon verwelschten Brabant zogen ihre Kunst nach sich, bei derem Studium der Deutsche seine eigene Vergangenheit vergaß. Als früher der Humanismus mit seinen welschen Einflüssen nach Deutschland

kam, hatte das deutsche Volk bewiesen, daß es sehr wohl fremde Anregung zu schätzen und zu verarbeiten wußte; da er den gefundenen Widerstand nicht besiegen konnte, verband er sich mit diesem nnd das Ergebnis war die deutsche Renaissance. Jetzt fanden die fremden Einflüsse nicht mehr diesen Widerstand, und so beherrschten sie bald die ganze industrielle und künstlerische Thätigkeit. Dazu kam noch im vorigen Jahrhundert ein anderes Ereignis von weittragender Bedeutung: Italien wurde als das Vaterland jeder Kunst gepriesen, in das nun zahllose Jünger pilgerten. Dann wurde die Lavadecke von den verschütteten Städten des Vesuv gehoben, die Denkmäler Athens gelangten zur allgemeinen Kenntnis, Winkelmann, Lessing und schriftstellernde Künstler wie Raphael Mengs schrieben ihre theoretisierenden Abhandlungen und Baumgarten schuf die Wissenschaft der Aesthetik. Als noch in diesem Jahrhundert Indiens, Chinas und Japans Kunstschätze in großer Fülle nach Europa gelangten, eine archäologische Entdeckung der anderen folgte, da trieb die haltlose deutsche Kunst immer mehr in das fremde Fahrwasser hinein, und je weiter sie vorwärts jagte, desto unselbständiger und bedeutungsloser wurde sie für die große Masse. Die Kunst verschwisterte sich mit der Philosophie; Lessing war der Urgrund, auf den alle Weisheit zurückging. Die ganze Reihe seiner Nachfolger: Hegel, Schelling, Solger, Zeisig, selbst Semper und die neuesten Hartmann, Schultze, Goller u. a. folgten ihm in ihrer Einseitigkeit und schufen mit an der neuen wissenschaftlichen Kunst. Auch der kunstgewerbliche Unterricht der in den letzten Jahrzehnten sich bedeutend verallgemeinert hatte, bewegte sich in derselben Richtung. Das Alpha und Omega desselben war und blieb das Akanthusblatt mit seinen griechischen und römischen Einflüssen, und eine spitzfindige Sophistik spinthisierte über Verhältnis und Rhythmus, über Symmetrie und Farbentheorien. Ja damit jede individuelle Regung von vorn herein unterdrückt werden kann, wurden die akademischen Genossenschaften zu Schönheitsareopagen gemacht, die nun ihrerseits dafür wirkten, daß eine demokratische Auflehnung gegen den künstlich aufgebauten Schönheitskodex nicht aufkommen konnte. In der Starrheit und Impotenz unserer Kunst zeigen sich die Folgen dieser Tyrannis, deren Stärke die Schablone, deren letzte Konsequenzen Lineal und Zirkel sind. Schon haben sie uns soweit getrieben, daß man die schönsten alten Bäume opfert, um eine Straße in möglichst schnurgerader Linie „fortzuregulieren“, daß nicht mehr der Künstler, sondern der Geometer die Kunstpäpste beeinflußt. Aber abseits dieser kalten Verstandskunst lebte noch eine alte Volkskunst in manchmal kümmerlichen Bildungen weiter; sie konnte zwar unterdrückt

aber nicht vernichtet werden: Es ist die Kunst der Bauern, die sich bei diesem Stande in dem Maße entwickelt hatte, in dem sich die agrarische Selbstständigkeit desselben herausbildete. Während sie bei den Friesen, Westfalen, Tirolern, Schweizern, Oberbayern in stark ausgeprägter Eigenart vorhanden ist, verhallt sie bei den Ostpreußen, Pommern, Altmärkern, Holsten, Wenden, Hessen in mehr ausgleichenden, verschwindenden Akkorden.

Es hat sich allerdings schon früher ein bedeutender Bruchteil der Bevölkerung in seiner Eigenschaft als Stadtbewohner in einen Gegensatz zum Bauerntum gebracht, was weder zu leugnen, noch der Natur unserer Entwickelung nach zu ändern ist, doch ist dieser Gegensatz mehr politisch und äußerlich als innerlich umgestaltend. Erst in unserem Jahrhundert wird durch das Erstarken der Industrie und durch das Wachsen der Großstädte eine immer größere Entfremdung erzeugt. Der Unterschied zwischen Städten des vorigen und des jetzigen Jahrhunderts ist bedeutender als der zwischen Stadt und Land einstmals. Hier liegen die Wurzeln für die Entwickelung des modernen Stadtgeschmackes mit seinen realistischen und materialistischen Neigungen. Das Beieinanderwohnen und das Indiefensterguchen von Hunderttausenden, die Reibung dieser untereinander so verschieden gearteter Menschenmassen und die sich daraus erzeugende Nervosität, das oft sich brutal geltend machende Kraftgefühl des einzelnen im Kampfe ums Dasein, alles dies schafft jenes eigentümliche Großstadtmilieu, welches in der Litteratur und der bildenden Kunst der jüngsten Tage zum Ausdruck gekommen ist. Gerade in dem Unfertigen dieser Lebenszustände, in dem Sichballen und Schieben der sozialen Schichten liegt der keimende Gedanke auch ihrer Zukunftskunst, die dann vielleicht erst ihr volles Gepräge erhält, wenn sie das Schielen in die Fremde aufgiebt, und sich an die in der Volkskunst vorhandenen, gewissermaßen bereite, Gestaltungstendenzen anlehnt. Wenn dann die Stadtbevölkerung aus dem gegenwärtigen krankhaften Uebergangszustand heraus sein wird, wird sie auch in dem Kunstempfinden des Landmanns verwandte Züge entdecken.

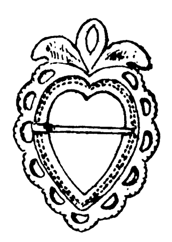


Abb. 1. Spange von Romoe.

2. Volkskunst.

Dem auflösenden und zerstörenden Prozeß der Stadtkunst steht in der Bauernkunst eine Welt des Beharrens entgegen, die der aus ersterem sich notwendig ergebenden positiven Verneinung ihrerseits eine überzeugende Bejahung entgegenhält. In der Bauernkunst ist noch immer der echte Bauerngeist lebendig, der, wahrhaft konservativ, den ausgleichenden Einflüssen der Neuzeit Widerstand entgegensetzt und dessen stark ausgeprägter Individualismus die Flut der auf Unterdrückung der persönlichen Sonderheiten gerichteten Bestrebungen zurückdämmt. Dieser Gegensatz zwischen modernem Städter und Bauern kommt nicht nur in den politischen Ansichten beider Stände zum Ausdruck; er spricht sich in allen Thatäußerungen, im Hause, im Verkehr, im Familien- und Gesellschaftsverkehr aus. Während der Bauer in den Anschauungen des Städters vielfach eine Schildbürgerrolle spielt, blickt ersterer mit Geringschätzung auf diesen Sklaven des Strebens und des Genusses herab, dem er, der freie Mann auf dem ererbten Gute, seinen aristokratischen Bauernstolz entgegensetzt. In diesen allgemeinen Unterschied schiebt sich eine Reihe kleinerer hinein: Die Städter haben sich in Wahrnehmung ihrer gleichen Interessen fast überall einander genähert, ob sie nun am Rhein oder an der Elbe, im Süden oder Norden wohnen; der Bauer behütet aber mit Eifersucht seine Stammeseigentümlichkeiten, seine sozialen Sonderbildungen; er sucht die für ihn notwendigen Errungenschaften der Gegenwart nicht auf, sondern läßt sie an sich zur Prüfung herantreten. Noch weniger läßt er sich von der um ihn brausenden Litteraturflut beeinflussen. Was er von derselben seinem geistigen Horizonte einfügt, kann seine nicht allzuweite, aber a b g e r u n d e t e Weltanschauung nicht erschüttern. Dahingegen neigt der Städter gern jener oberflächlichen Halbbildung zu, deren Stärke das aus Lesefrüchten zusammengehäufte Wissen ist, das ihn anreizt, über alles mit Ueberhebung zu urteilen, das ihn aber nicht in den Stand setzt, den inneren Zusammenhang der Dinge auch nur ahnend zu begreifen.

Auf solchem gewissermaßen beengten, aber tief angelegten Grunde konnte sich die künstliche Empfindung des Bauern nur in einer Sprache äußern, die in engsten Beziehungen zu seinen tiefeingewurzelten An-

schauungen steht. Aus dem Volke herausgeboren und auch in ihrem Niedergange sich noch alter, zu symbolischer Bedeutung gelangter Formwerte bedienend, hat seine Kunst vieles mit dem Volkslied gemeinsam; man könnte sie geradezu das zu festem Körper gewordene Volkslied nennen. Sie ist, obwohl sich auch in ihr deutlich die Reflexe der jeweiligen allgemeinen Kunstrichtung wiederspiegeln, doch nicht zur Geistlosigkeit verflüchtigt sondern behält, so lange der Bauer nicht selbst entartet ist, ihren Charakter. Noch immer sind hier mächtige Bruchteile einer einst echt nationalen Kunst erhalten, die der gleichförmigen, verschwommenen und charakterlosen Kunst des Städters fehlen. Alles, was man aus der Antike gefolgert und zum Gesetze gemacht hat: das rhythmische Widerspiel von Kurven und Geraden, Licht- und Schattenwechsel, Proportionen und dergl. ist hier von einer naiven Willkür ersetzt, die bisweilen überrascht, meistens aber erfreut. Vielleicht ist das ein Mangel; aber dieser ist auch eine Stärke, denn er gestattet der Phantasie den weitesten Spielraum, ohne sie dabei in das Barock-Süßliche hinübergleiten zu lassen. Mag auch der sogenannt „ästhetisch gebildete“ auf die naive Derbheit der littauischen Stullehne oder die frische Unvollkommenheit der Goldstickerei aus dem Samlande, welche in nebenstehenden Abbildungen zum Ausdruck gelangen, mit Geringschätzung herabsehen, in ihnen zeigt sich eine echte Volksempfindung, die unverfälschter als in den meisten Erzeugnissen der modernen Industrie zum Vorschein kommt. Denn der Bauer besitzt ebensowenig wie der Naturwilde die übertriebene Schönheitsempfindlichkeit, welche die „krankhafte Reizbarkeit unseres Nervensystems“ in ihrem Gefolge hat; seine stärkeren Nerven verlangen eine derbere Kost, als die schwächliche Stadtkunst ihm zu bieten vermag. Die eigenartig wilde Schönheit der bäuerlichen Möbel (Siehe Abbildung 4) mit ihren kraftvollen, aber oft unentwickelten Formansätzen wird selbst von vielen Kunsthandwerkern nicht verstanden werden, welche in ihrem Geschäfts- und Modeempfinden für alles, was außerhalb des Ausverkaufsfähigen liegt, und was sich mit den bekannten Stilbegriffen



Abb. 2.
Stuhllehne aus Litthauen.

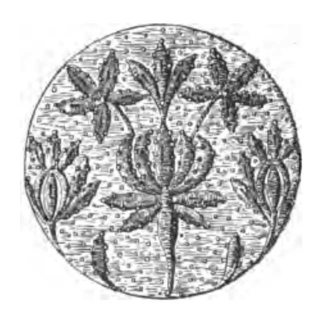


Abb. 3.
Goldstickerei aus dem Samland.

nicht in Einklang bringen lassen will, kein Interesse haben. Der Pygmäengeschmack, der durch die Nachklänge des Rokoko mit seiner glänzenden Gehaltlosigkeit das naive Genießen des Künstlerischen stark beeinträchtigt hat, wendet sich ab von einer natürlichen Derbheit. Was aber in den Rahmen unserer Salon-Talmikunst nicht recht hineinpassen will, wird in einer Umgebung von Holzpaneelen, Holzdecken, ölgestrichenem Hausrat und blinkenden Metallstücken, unter dem strohgedeckten Dachfirst ein wesentlich anderes Bild ergeben. Hier erscheint das Kraftvolle natürlich, die Formnaivität als Kunst und die Schlichtheit als Ausdruck praktischen Sinnes.



Abb. 4.
Stuhl aus der Schwalm.
Aus dem Volkstrachten-Museum in Berlin.

Ueber dem „Kunststudieren" haben wir das „Kunstsehen" ganz und gar verlernt oder wenigstens nur in größter Einseitigkeit uns angewöhnt. Bauernkunst aber ist so ziemlich vollends von den stilistischen Pfadsuchern übersehen worden, obwohl man sich nicht gescheut hat, die unserem Kunstgefühl gerade nicht näherstehenden Kleinkunstwerke der Aegypter, der Südseeinsulaner und anderer Fremdlinge als vorbildlich zu preisen. Der beste Kenner des deutschen Bauerntums, A. W. Riehl in München, nimmt in seinen prächtigen Schriften mehrfach Bezug auf dieses deutsche Kunstleben, ohne den Gedanken weiterzuverfolgen. Auch einzelne Kunstgewerbe-Zeitschriften*) haben in den letzten Jahren durch Bild und Wort einige auffallende Erzeugnisse bekannt gegeben, aber auf das Typische dieser Kunst und auf ihren Zusammenhang mit unserer Vergangenheit, mit unserem Denken und Sinnen überhaupt, hat noch niemand hingewiesen. Selbst die in Hamburg wirkende Gesellschaft für Volkskunst

*) Unter anderen: Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbe-Vereins 1892. 1893. Das Kunstgewerbeblatt, Jahrgang III., Verlag von E. A. Seemann, Leipzig und die empfehlenswerte Illustrierte Zeitschrift für Innendekoration in Darmstadt.

mit ihrem unermüdlichen Vorkämpfer O. Schwindrazheim,*) verfolgt in ihren künstlerischen Bestrebungen mehr die Ausbeutung der heimischen Pflanzenwelt als die Ehrenrettung einer ebenso alten, wie lebensvollen, nationalen Kunst.

Der Begriff „Bauernkunst“ ist kein allzuenger, er umfaßt nicht nur die Kunstäußerungen des sozialen Verbandes, welcher als Bauerntum dem Städter entgegensteht, sondern erstreckt sich auf alle selbständigen Volksschichten, bei denen bäuerliche Anschauungen und bäuerliche Sitte herrschend sind, also auch auf die Bewohner kleinerer Städte, Weiler, auf Förster, Handwerker in ackerbautreibenden Ortschaften, kurz auf jene gewaltige seßhafte Masse, welche das Fundament des deutschen Volkstums bildet.

In diesem Sinne ist Bauernkunst Volkskunst; denn die entarteten und zusammengewürfelten Trümmer, welche sich in den Großstädten zusammengefunden und bisher nur als Bodensatz der in Bewegung geratenen Stände erwiesen haben, sind zwar meistens von demselben Ursprunge, aber sie bilden vorerst noch eine unfertige Masse, die nach Gestaltung ringt und darum für eine „Volkskunst“ keine Kräfte übrig hat. Es gehört also zur Bauernkunst alles, was die „seßhaften“ Stände für die künstlerische Ausschmückung ihrer Umgebung, ihrer Häuser, Wohnungen, Kirchen u. s. w. thun. Das weist uns allerdings in die Vergangenheit zurück, in jene Zeit, als noch ein starkes, selbständiges Bauerntum dauernde Beweise seiner Existenz gab. Die friesischen Stämme, welche jahrhundertelang den Angriffen der See und der lüsternen Nachbarn trotzten, die stolzen Besitzer in Westfalen, welche reichsunmittelbar, wie andere Stände waren, die Gebirgsbauern in Süddeutschland sind darum auch in ihrer Kunst geschlossener zum Ausdruck gekommen, als jene politisch unselbständigeren Bauern in Mittel- und Norddeutschland, welche die alten Slavenländer Holstein, Mecklenburg, Pommern, Preußen, Brandenburg und Schlesien besiedelten oder als Urbewohner in kleineren Landschaften wie Litthauen, dem hannoverschen Wendlande, der Lausitz u. a. in ihrer ethnographischen Selbständigkeit erhielten. Ganz ursprünglich unter den germanischen Völkern, und für ein vergleichendes Studium der Volkskunst von größtem Werte, sind die skandinavischen Stämme, welche von den mitteleuropäischen Händeln zu entfernt waren, um in ihnen aufgerieben oder wenigstens in größerem Umfange gestört zu werden. In Mitteldeutschland ist diese Bauernkultur

*) Vergleiche dessen kunstgewerbliches Vorlagenwerk „Volkskunst“. Verlag von Griese in Hamburg und dessen Schriftchen „Hie Volkskunst“ Verlag von Tienken, Bremerhaven.

zum Teil bereits in den Kämpfen der Landesherren und der Städte untereinander zu Grunde gegangen, und erst in den ruhigeren Zeiten der letzten anderthalb Jahrhunderte begann eine, wenn auch verminderte und verderbte Neubildung derselben.

Sehr weit dürfen wir allerdings mit der thatsächlich vorhandenen Bauernkunst nicht zurückgehen. Erst im 15. und 16. Jahrhundert löst sich nach dem Aufhören der Heidenbekehrung in Europa das Bauerntum als Kulturmasse von dem Volkskörper los. Von dieser Zeit an tritt es in Kunst und Poesie als Gegenstand der Darstellung auf; die deutschen Malerschulen bringen mehr und mehr Stoffe aus seinem Leben, selbst bei Heiligenbildern wird der Bauer eine beliebte Staffage, bis sogar die Niederländer mit ihrer ganzen Kunstrichtung hier einsetzen. Sebastian Brands Narrenschiff, Dürers Stiche und die „grobianische“ Litteratur machen ihn zum Ausgangspunkt ihrer Darstellungen; die in letzten Jahren so in Mode gekommenen Bauernspiele lassen sich im 16. Jahrhundert bis in die Mark, Mecklenburg und Pommern verfolgen, überall läßt sich ein reges geistiges und künstlerisches Interesse wahrnehmen. Jetzt nimmt auch die Kleinkunst einen deutlich wahrnehmbaren Umfang an. Vorher war sie, dem Entwickelungsgang der deutschen Kunst folgend, nicht losgelöst von ihrer allgemeinen Richtung, da die vorwiegend kirchliche Kunst noch Ritter und Kaufmann, Städter und Bauer in denselben Anschauungskreisen festhielt, wenn wir auf litterarischem Gebiete von dem Kunstgesang der Troubadours absehen.

Es sind zwar Trümmer, die uns entgegentreten, aber ein gemeinsames Band verbindet sie; nicht unvollendetes Schaffen, vom Zufall bedingt und geleitet, regt sich in ihnen, sondern ein völlig abgerundeter Begriff, entwickelungsfähig, wie alles Gesunde, läßt sich in dieser Welt erkennen. Und nicht nur in den handwerklichen Gebilden, in Tracht, Schmuck, Haus, Wohnung findet dieses intensiv volkstümliche Leben seinen Ausdruck, vielmehr spiegelt sich in den Volksfesten, Volksliedern, in Tanz und Spiel dasselbe nationale Kulturschaffen wieder. Die schöpferische Kraft, welche von dieser Bewegung ausging, war so stark, daß sie noch in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts stellenweise nachwirkte und erst vor dem polypenarmigen Riesen „Verkehr“, vor der dämonischen Macht der Maschine zurückzuweichen beginnt.

Es ist bereits darauf hingewiesen, daß Volks- und Bauernkunst eng zu einander gehören, ja identisch sind; beide sind nicht allein Träger nationaler Eigenart, sondern Voraussetzung jedes nationalen Stils, d. h. des Stiles, der der formale Niederschlag des Geistes, der örtlichen Verhältnisse und der Entwickelung eines Volkes ist. Bei den von der

Wissenschaft anerkannten Stilen können wir nach Art ihrer Entstehung zwei Arten unterscheiden: Stile erster und zweiter Ordnung. Erstere nenne ich solche, in welchen sich technische, stoffliche und künstlerische Bildungsfaktoren von vorwiegend nationaler Grundlage nachweisen lassen, bei denen wenigstens fremde Bestandteile dem Urstoff zu einer so frühen und aufnahmefähigen Zeit zugeführt worden sind, daß sie weiterhin mit dem letzteren den ursprünglichen und entwickelungsfähigen Charakter beibehalten haben. Zu den Stilen zweiter Ordnung gehören dann jene, die in ihrem für uns sichtbaren Bestande von der Antike zu sehr beeinflußt sind, um das wenige Urtypische aus ihrer Umschlingung zu retten, die dasselbe vielmehr in derselben aufgehen ließen, und die nun bei jeder Weiterbildung notgedrungen immer wieder auf die klassische Kunst zurückgehen müssen. Diese letztgenannten Stile haben bei den Kulturvölkern Europas bisher den meisten Einfluß gewonnen, der sogar soweit reicht, auf ihre Existenz hin eine eigene Wissenschaft von dem Schönen erstehen zu lassen, welche, fortwährend umgestaltend, den Formenkreis zwar immer mehr erweitern, den Inhalt aber nicht vertiefen konnte, und die jetzt zu einer Art von Bevormundung in allen Stil- und Kunstfragen geworden ist. Diesen Stilen ist es zuzuschreiben, daß überall eine gewisse Blasiertheit Platz gegriffen hat, die ratlos vor dem großen Fiasko steht, aber zu vornehm ist, um auf die in ihrem Sinne unentwickelte Bauernkunst anders als mit Geringschätzung herabzusehen. Dennoch aber haben die Stile erster Ordnung eine größere Anwartschaft auf die Zukunft als jene, da sie sich eine naive Frische und Ursprünglichkeit bewahrt, die jenen abgehen, mittels deren sie zu Trägern nationalen Geistes besonders berufen sind; sie sind in diesem Sinne nichts weiter als je nach dem Falle mehr oder minder entwickelte Volkskunst. Solche Kunst finden wir, wenn wir zunächst von der Antike absehen, bei den Russen, Japanern, den mohamedanisch-orientalischen Völkern und bei den Germanen, also bei Völkern, die sich noch vielfach in ethnographischer Unvermischtheit erhalten haben. Selbst bei den germanischen Stämmen ist diese Kunst in sehr verschiedenem Maße ausgebildet; z. B. haben sich die Norweger weniger den klassischen Einflüssen unterworfen als die Deutschen, bei welchen sie sich dank der blinden Antikenschwärmerei von der allgemein angewandten Kunst auf das Gebiet des Bauerntums zurückgezogen hat, während die Engländer stark mit klassischen und orientalischen Einwirkungen zu kämpfen haben, so daß bei ihnen noch nicht abzusehen ist, ob die Volkskunst vor ihnen zurückweiche oder nicht.

Ein eigenartiges Schauspiel zeigt sich jetzt durch den Einfluß des

europäischen Westens bei den Japanern, welches bei einigen Beobachtern die Befürchtung hat laut werden lassen, daß in den dortigen Vorgängen sich schon der beginnende Niedergang bemerkbar mache. Vergleicht man allerdings die jetzt nach Europa gelangenden Waren mit älteren Werken, dann sprechen diese Einflüsse sehr zu Ungunsten der heutigen japanischen Kunst. Ohne daß man diese Einwirkungen zu leugnen braucht, besitzt aber diese stark national entwickelte Kunst soviel urwüchsige Kraft, daß sie diesen plötzlichen Einbruch überstehen und nur das Bessere zurückhalten wird. Schon treten dort Elemente auf, die eine Erstarkung des eigenen nationalen Lebens anstreben, was auch für die Kunst nicht bedeutungslos bleiben wird. Es ist kein unbedingtes Zeichen des Niedergangs, wenn in Japan Staatspaläste von europäischen Architekten in den Formen der Renaissance errichtet werden. Wie der Gedanke seiner Staatsverfassung ein von Westen eingeführter neuer Begriff ist, so fehlen auch für ihn die repräsentativen Vorbilder in der dortigen Kunst; diese müssen in ähnlicher Weise erworben werden, wie wir für unsere Kirche uns zuerst die antike Basilikaform erborgten. Wenn die auf so plötzliche Art bereicherte Kunst ihre erste Schwäche wird überwunden haben, erlebt sie ohne Zweifel noch eine entwickeltere Blütezeit. — Ein wesentlich anderes Bild zeigt sich bei den Russen. Seit Jahrhunderten in geistiger Erstarrung befindlich, tritt dieses Volk erst in unserem Jahrhundert als ein Kulturfaktor hervor. Die Kreuzung von altslavischen, byzantinischen und orientalischen Strömungen hat bisher nur zu einer spielenden, unkünstlerischen Aeußerung des Kunstlebens geführt. Erst mit dem Freiwerden des nationalen Geistes auf anderen Gebieten, das sich trotz Knute und Sibirien nicht lange aufhalten lassen kann, dürfte sich auch diese Kunst in ihrer volkstümlichen Stärke offenbaren. In der russischen Kunst, wie in der islamitisch-nordafrikanischen, bilden antike Elemente die breiteste Grundlage. Daß sich trotzdem auf dieser so lebensfähige und volkstümlich geartete Organismen entwickeln konnten, beweist, wie wenig die Antike an sich ein solches Wachstum aufzuhalten vermag, wenn nationale Triebkräfte sie befruchten.

Wohl keine Kunst arbeitet so reich mit den formalen Werken der klassischen Zeit wie die maurische. Was die einzelnen Formen aber zu dem spezifisch Maurischen umgoß, ist der Geist einer neuen lebenskräftigen Weltanschauung, die in ihrem rasenden Auftrieb die kühle und erstarrte Welt der Antike umwarf. Als gänzlich neue Produkte gingen sie aus der Kreuzung beider hervor, indem sich dabei der Sinn der alten Form verlor und die so gewonnene neue Bewertung sich dem großen Rahmen der volkstümlichen Anschauung einfügte, um in dieser als

selbständiger Organismus weiter zu leben. Auf diese Weise haben die Elemente der maurischen Kunst den Zusammenhang mit ihrer Vergangenheit verloren; überall reifen sie sich zu eignem Leben aus, das schon durch die Technik eine gewissermaßen vorbestimmte Richtung erhalten hat. Vielleicht weil dieser Kunst jedes konstruktive Empfinden abging, blieb sie an dem Handwerksmäßigen, dem durch primitive Werkzeuge Eingeschränkten, haften und verlor sich nicht in eine außerhalb ihrer Entwickelungsreihe stehende Ueberkraft. Das gab dann umgekehrt wieder der Phantasie den Spielraum, im einzelnen und kleinen eine unerschöpfliche, stets anders accentuierte Gedankenfülle auszugießen, die in üppigster Phantastik fortwucherte wie die reiche Pflanzenwelt ihrer sonnigen Heimat. Trotzdem die Elemente dieses islamitischen Formen- und Farbenkonzertes zu zählen sind, so ist doch die Freiheit, mit der sie immer wieder zu anderen Verbindungen gestaltet werden, so übergroß, daß sie vor der Erstarrung — dem Moloch der abendländischen Kunst — bewahrt blieben. Einmal in Fluß gebracht, war die orientalische Schöpferkraft der Born, aus dem die europäische Kunst mehr als einmal gespeist wurde. Jetzt wird auch sie nach und nach in das Bett der Industrie geleitet, wo sie langsam aber sicher versiegen muß, wenn nicht günstige Umstände sie wieder zu ihrer Quelle zurückführen.

Die hier erwähnten Volksstile gehören ihrem Geist und ihrer Entwickelung nach zu den Stilen erster Ordnung. Im Gegensatz zu ihnen sind die zweiter Ordnung am besten zu erkennen, wenn wir die Kunst eines ihrer Hauptträger, die der Franzosen, einer näheren Betrachtung unterziehen. Höchste Leistungen, wie die Deutschen mit ihrem Dürer und Holbein, die Holländer mit Rembrandt und Rubens, die Engländer mit ihrem Shakespeare haben sie trotz ihrer hoch entwickelten Kultur auf keinem Gebiete der Kunst hervorgebracht; der Zug des nationalen Geistes und das naive Kunstempfinden ist bei ihnen schon seit Jahrhunderten im Absterben begriffen, weil sie sich nicht mehr aus dem Jungbrunnen einer volkstümlichen Kunst erneuern konnten. Die Ansätze einer Volkskunst, welche die germanischen Stämme einst nach Gallien trugen, sind in dem allgemein welschen Vermischungsprozeß aufgesogen; sie haben wohl einzelne Zweige zeitlich beeinflussen, aber nicht dauernd erhalten können. Noch in der Gotik treten diese germanischen Zusätze deutlich an der Architektur und den Möbeln hervor. Auch in der von dem Pariser Präfekten Stephan Boileau 1258 aufgezeichneten Zunftordnung spielen deutsche Einflüsse die größte Rolle; dann aber wird die deutsche phantasiereiche Kunst zurückgedrängt und

die leichte, berechnende gallisch-römische kommt empor. Die Gotik selbst entstand auf vorwiegend germanischem, fränkischem Boden, wie ja schon der Name des Ursprungslandes „Isle de France“ darauf hinweist; sie trat ihren Siegeszug durch die germanischen Länder an, die ihrem intensivsten nationalen Empfinden mit den trotzigen, riesenhaften Domen Form und Ausdruck gaben. Mit den Valesiern, unter Franz I., und dem zweiten bis vierten Heinrich kam inzwischen die italienische Renaissance durch das mit römischen Trümmern besäte Rhonethal und überwältigte nach kurzem Kampfe die gotischen Neigungen. Sie war eine vornehme Dame, die den lockeren Sinn der Franzosen schmeichelnd bethörte, bis diese ihre männlicheren Urbestandteile fahren ließen. Bezeichnend ist es für Frankreich, daß der Völkermischmasch auf seinem Boden sich aus den Bruchteilen herabgekommener Stämme, aus Kelten, Phöniziern, Griechen, Römern und den in späterer Zeit verweichlichten Franken zusammensetzte, Stämme, deren Kulturleben neue, kräftigere Reiser nicht mehr treiben, sondern nur die alten Bestandteile in immer dünnerem, aber verfeinertem Extrakt umsetzen konnte. Hier zeigt es sich, daß ein kräftiger Zug nationalen Geistes nur von gesunden Völkern ausgehen kann, daß ein Mischungsprozeß von in Auflösung begriffenen Volkskörpern zwar raffinierte Steigerung des Luxus, aber keine nachwirkende Umgestaltung nach sich ziehen kann. Nicht ohne Zusammenhang steht damit, daß die Franzosen als Kunsthandwerker, als Virtuosen groß sind, in der Abschätzung nach dem geistigen Gehalt ihrer Kunst jedoch hinter anderen Völkern zurückstehen.

Sehen wir dagegen nach Oesterreich mit seinen vielen Stämmen, die zwar alle insgesamt noch keine große Kunst von weltgeschichtlicher Bedeutung erzeugt, die aber eine reich entfaltete Volkskunst hinter sich haben. Letztere verbürgt, wenn nicht äußere Verhältnisse störend eingreifen, eine stetige Entwickelung nach vorn und eine künstlerische Zukunft, die nicht außerhalb des Zusammenhangs mit der Volksseele steht. Seine so vielfach anderen Interessen nachstrebenden Völkerschaften mögen keine politischen Erfolge, wenigstens nach außen hin, erzielen; für die Kunst aber liegen gerade in dieser Konkurrenz volkstümlicher Eigenarten sehr viel Verheißungen. In der deutschen Kunstentwickelung haben wir ein Beispiel für die nach verschiedenen Seiten hin auch verschieden wirkende Kraft des Partikularismus.

Der künstlerische Wert eines vorhandenen Kunstvermögens zeigt sich in reichster und umfassendster Weise in der Ornamentik. Völker mit Stilen erster Ordnung halten mit Vorliebe an dem geometrischen Ornament fest. Auch in seinen reifsten Bildungen ist die Erinnerung

an dieses, einer jeden Kunst wenn nicht ursprünglich so doch sicher seit ihren ersten Anfängen angehörige Element, nicht verschwunden. Es findet sich daher in jeder Volkskunst, bei den Deutschen, Skandinaviern, Slaven, Finnen, Japanern, Orientalen — nur bei den Franzosen ist es mißachtet und durch das vegetabile und animalische Ornament ersetzt. National ist der französische Stil auch, aber er ist im Verhältnis zu den Volksstilen arm an Grundelementen, wie die französische Sprache trotz ihrer Klarheit arm ist an Worten im Vergleich zu den germanischen.

Die Worte „nationaler Stil" sind durch die Bestrebungen der letzten Jahre etwas in Mißkredit gekommen, da sie immer wiederherhalten mußten, um die nach Neuerem strebende Kunstmode in ihren gar zu trivialen Neigungen zu decken. Aber immer wieder tauchen sie auf, gleichsam als ein Aufschrei der Volksseele, welche in den Bildungen der Industriekunst nie den Pulsschlag deutschen Lebens erkennen konnte. Lassen wir zunächst alle philosophischen Definitionen des Wortes „Stil" beiseite, so spricht sich in der ganzen Bewegung der ungestüme Wunsch aus, für unser Kunstempfinden eine nationale Form zu suchen, und ein Volk, das wie das deutsche seine Selbständigkeit in schwerem Ringen wiedergefunden und behauptet hat, darf, muß sogar, falls es nicht den Glauben an sich selbst verlieren soll, auf den Reflex seiner Gedanken in seiner Kunst dringen. Niemals aber wird eine industrielle Kunst mit ihrem mannigfachen Wechsel und ihren stetigen Modebedürfnissen den Boden dazu abgeben, sondern es ist die Volkskunst im weitesten Sinne, auf welcher sich nationales Empfinden und nationale Eigentümlichkeiten in tausend Formen wiederspiegelnd herauskoncentrieren können.

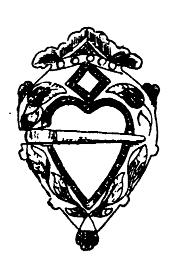


Abb. 5. Spange von Ostenfeld (Nordfriesland).

3. Anfänge und Entwickelung der deutschen Volkskunst.

Und diese Volkskunst, dieses zur Form gewordene innerste Denken unseres Volkes haben wir schon seit den Tagen, da der erste deutsche Ackerer seine Hütte zimmerte; wir haben sie noch, obwohl seit Jahrzehnten alles geschieht, sie zu vernichten. In Unkenntnis ihres Wertes für die Erhaltung deutschen Empfindens, ist sie, die auf altgermanischen Erinnerungen aufgebaut ist, verachtet, verlästert und verfolgt worden, bis jetzt der Bauer selbst anfängt sich ihrer zu entledigen. Sie ist wie das deutsche Volkslied in dem geheimnisvollen Walten der Volksseele erzeugt; mit ihrem Verschwinden wird eine der Hauptstützen des nationalen Denkens dahinsinken.

Wie fast alle Völker treten auch die Germanen bei Beginn ihrer Geschichte mit eigentümlichen Kunstanfängen auf, die, obgleich nur gering, schon bestimmte Neigungen verraten. Zwar ähneln die einfachen Urornamente denen anderer indogermanischer Völker (Griechen, Römer, Kelten, Slaven), doch bald nach der Völkerwanderung, deren Rückwirkungen auf die Künste noch lange nicht genügend erforscht sind, löst sich aus dem Reichtum der indogermanischen Urmotive, bestehend aus runden oder eckigen Punkten, geraden, runden, gebrochenen und zusammengesetzten Linien, aus eigenartig-bandartigen Verschlingungen eine bestimmte Formdisposition los, die sich dann durch Hineinziehen des Tierornaments zu einem festen Stilprinzip erweiterte. Charakteristisch für dieses ist das phantastisch durcheinander gewirrte Bandgeflecht, welches sich durch den Einfluß römischer Kunst zu einem mäßigen Formenrhythmus abklärte. Als wesentliche, man kann wohl sagen Einschränkung, bleibt dieser Kunst die Herrschaft der *geometrischen* Anordnung. Diese, die *Durchflechtung* und die *Verbindung* mit *tierischen Fabelwesen*, denen wahrscheinlich kein Naturbild sondern phantasievolle Erdichtung zu Grunde liegt, bleiben charakteristisch für die Kunst; sie beherrschen das germanische Kunstvermögen durch die Zeiten der Merovinger, der Karolinger, des Romanismus und der Gotik bis zur Renaissance, wenngleich sich schon sehr bald die alten Tiererdichtungen mehr und mehr zu naturalistischen Vorstellungen wie Schwan, Gans, Pferd und dergl. verdichten.

In mancherlei Abwandlungen hielt die Kunst diese drei Prinzipien fest, bis unter den Karolingern zwei neue Einwirkungen ihre Macht auf die Gestaltung der Kunst ausübten: das sind die aus Irland kommende, auf denselben Elementen aufgebaute, aber wahrscheinlich durch orientalische Motive veränderte, Miniatüren-Kunst und die von Italien ausgehenden italisch-byzantinischen Einflüsse. Namentlich die erstere gewann durch ihre wissenschaftliche und künstlerische Thätigkeit nicht wenig Einfluß auf die europäische Kultur. Durch zahlreiche Handschriften, die in Irland oder doch wenigstens unter Augen irländischer Mönche entstanden, brachte sie eine Umwandlung in dem europäischen Geschmack hervor, soweit er nicht gänzlich vom Klassizismus abhängig war, die um so kräftiger wirken mußte, als das bunte Bandgeschlinge, die Fabelwesen und das Mystisch-Rätselhafte des neuen Geschmacks bereits auf eine Prädisposition stießen. Vielleicht hätte sich schon hieraus ein selbständiger germanischer Stil entwickeln können — die Bedingungen dazu waren wenigstens vorhanden — wenn nicht die karolingische Renaissance diese Bildung aufgehalten und sie durch ihre römischen Vorbilder in eine andere Bahn gelenkt hätte, aus der erst der Romanismus einen späteren, aber ebenfalls nicht ausgereiften deutschen Stil entwickelte.

Zunächst aber durchdrangen sich die Miniatüren-Kunst und die italisch-byzantinischen Einflüsse auf germanischem Boden. Indem sie der wilden „ausschweifenden Phantastik“, die bereits den ursprünglich klaren Gedankenrhythmus zu verwirren trachtete, ein festes Maß und Ziel gaben, wurden sie für die Epoche des romanischen Stils von grundlegender Bedeutung; die Starrheit der eckigen Gebilde wird zum Rundlichen gemildert, eine wohlthuende Weichheit und ein maßvoller Rhythmus kommen immer mehr zum Ausdruck und schaffen — noch immer unter der Herrschaft der geometrischen Anordnung — einen künstlerisch höher stehenden Organismus.*) Noch war allerdings das Einfügen naturalistischer Typen wie Pferd, Schwan, Gans, Schwein und Mensch nur vorbereitend, denn die Willkür in



Abb. 6.
Von einer Bronzefibel.
Museum zu Kopenhagen.

*) Eine Kunstgeschichte gerade dieser früheren Zeit ist noch nicht geschrieben, obwohl der ins Ungeheure gewachsene Stoff dazu auffordert. Reiches Material liegt schon vor in: Lindenschmitt. Die vaterländischen Altertümer der fürstl. Hohenzollernschen Sammlungen in Sigmaringen. Mainz 1860, 4° Lamprecht. Initialornamentik des 8.—13. Jahrhunderts. Leipzig 1882, 4°. Sophus Müller. Die Tierornamentik im Norden. Aus dem Dänischen von J. Mesdorf. Hamburg 1881, 8°.

der Beherrschung der Flächen war noch nicht verschwunden. Das Grundprinzip der Vielheit und Phantastik bleibt aber bestehen und läßt sich in der deutschen Kunst bis in unsere Tage verfolgen, wenn wir von den nichtgermanischen Einflüssen, welche Franzosen und Italiener auf die höfische Kunst ausgeübt haben, absehen und die nationalen Unterströmungen betrachten.

Zunächst erfolgte ein in den Kunstwerken deutlich bemerkbares Zurückweichen der alten Anschauungen, welches die neuen technischen Fortschritte, die mit dem Mosaik, der Erz- und Steinbildnerei ins Land kamen, dadurch bewirkten, daß sie zugleich fremde Formen mitbrachten. Als eigentümlich dieser Epoche ist die Verbindung zweier Köpfe zu einem Lebewesen, welches aber die alte germanische Phantastik wieder zum Durchbruch bringt. Sehr schöne Arbeiten, die durch die liebevolle Art der Ausführung von offenbar gesteigertem Können zeugen und durch den großen Reichtum der Motive die karolingische Epoche zu einer Blüteperiode machen, weisen „regelmäßige, feine Bandgeflechte, Linearornamentik und eigenartig, wechselvolles Laubwerk“ auf. Wenn auch diese Blüte im 11. und 12. Jahrhundert einen Rückschritt erleidet und das organische Geflecht zu formlosen Verschlingungen zurückzufallen sucht, so kommt doch in dem Drachen ein neues Motiv germanischer Phantastik hinzu, das sich leicht dem Vorhandenen einfügt.

Uebersieht man die große Anzahl der Denkmäler, die in Metallarbeiten und Manuskripten vorliegen, so zeigt sichs klar, daß die sinnende, spielende Ornamentik der germanischen Rasse weniger im Streben nach Naturwahrheit liegt als in rätselhaften Gebilden aufzugehen sucht, deren viele freien Endungen bandartig ineinandergeflochten sind. Fast wird dieser Geschmack zur Schablone; er zwingt die vielen Niello- und Bronzearbeiten wie die in Schweden häufig vorkommenden Runensteine zur Anerkennung desselben; aber er erweist sich für die Folge derartig bindend, daß er den Romanismus von der gänzlichen Romanisierung rettete. Als derselbe in dem erstarrenden Ornament der klassischen Zeit neue Formen wie Akanthus, Wein, Epheu, Mäander, Löwen, Greifen, Chimären, den christlichen Symbolen Fisch und den Zeichen des Tierkreises ganz neue Anregungen aufnahm, konnten diese Einflüsse, welche sich noch dazu auf die beherrschende Ueberlieferung der Kirche und auf die überlegene Technik der lateinischen Handwerker stützten, die uralt germanischen Eigenbildungen zwar zurückdrängen, aber nicht den einmal geschaffenen Geschmackskanon vernichten; sie ordneten sich demselben in mehr oder minder beeinflussender Weise unter. Zu diesen sich nach und nach herausentwickelnden Elementen kommt durch Bauten,

Handschriften, Elfenbein-, Gold- und Silberarbeiten, Gewebe noch die starre Symbolik des byzantinischen und persisch-sassanidischen Stiles in den deutschen Formenkreis; sie bringen neben anderem Motiven, Greif, Adler, Delphin, Pfau, Hirsch, Fuchs, Hund, Ziege, Lamm, Hase, Perlhuhn, Habicht und die architektonischen Formen der Perlschnur, des Eierstabes, des Taues, des Zahnschnittes und der Rosette mit. Damit ist der Aufmarsch aller Elemente, die den nachherigen romanischen Stil bilden, vollendet und es ist nun nötig zu zeigen, wie diese sich immer mehr verdeutschenden Einzelformen durch alle Kunstwandlungen mit denselben Tönen hindurchklingen.



Abb. 7.
Riemenbeschlag der Insel Gotland.
Museum zu Kopenhagen.

Fassen wir noch einmal diese Elemente des germanischen Kunstgefühls, das in der Völkerwanderungszeit mit ihrem auch politisch gewachsenen Nationalbewußtsein schon so reife Werke hervorbrachte, wie sie z. B. die „Gotländische Gruppe“ genannten Arbeiten repräsentieren, zusammen, so sind für dasselbe „lineare Elemente, Bandmotive und Bilder von Pflanzen, Tieren und Menschen“, die in buntem, wechselvollem Spiel, in freier ungebundener Phantastik, in dem Auflösen eines Ganzen in Vielheiten sich ausleben, die charakteristischen Grundzüge. Dieses Kunstgefühl kennt nur koordinierende Elemente; es steht dadurch dem klaren, verstandesgemäßen, subordinierenden Prinzip der klassischen Kunst geradezu entgegen. Das erstere erlaubt eine reichere Mannigfaltigkeit der Bildungen, ein förmliches Schwelgen in stets neuen, reizvollen Vielheiten, wo letzteres in unteilbarer, beherrschenden Machtfülle dahinrauscht.

In den allgemeinen Baugedanken, die ja wesentlich von italienischen Einflüssen beherrscht wurden, konnte das germanische Element zunächst ebenso wenig zum Durchbruch kommen wie in gewissen, von Ausländern eingeführten, Techniken. Es kehrt daher die spezifisch deutsche Eigenart vorzugsweise in den ornamentalen Details wieder, welche, dem Einfluß des fremden Architekten teilweis entrückt, sich unter den Händen der einheimischen Steinmetzen zu echt nationalem Gepräge abklärten. Bandverschlingung, Tierornamentik und Ausbilden der Details ist in dieser beginnenden Epoche des Romanismus vorherrschend; die krause Phantastik verbindet das Durcheinanderspielen der Linienzüge mit den naiven

Fabelwesen zu märchenhafter Gesamtstimmung, deren harmlose Anspruchslosigkeit von jeder symbolischen Geheimnisthuerei frei bleibt, wenngleich die Spuren byzantinischer Erstarrung bereits sehr früh das kräftige Naturgefühl einzudämmen suchten. Ein reizendes Beispiel dieses launigen Uebermutes ist ein Fries zu Königslutter, bei welchem die einengende Gesetzmäßigkeit des starren Steingefüges durch die schalkhaft, ganz unmotiviert sich einfügenden Tier- und Menschenfiguren belebt wird. In den meisten Beispielen dieser Zeit, wie an der Oberkirche und Krypta der Stiftskirche zu Quedlinburg (Abb. 8), an der zu Goslar, an der Nikolauskapelle zu Obermarsberg, am Kloster Abdinghof, am Kreuzgang des Domes zn Brandenburg u. a. macht sich schon die Unterwerfung unter die Herrschaft des Architektur-Gedankens bemerkbar. Wie wenig aber andererseits das



Abb. 8. Kapitäl aus Quedlinburg.



Abb. 9. Kapitäl aus Goslar.

Volk gesonnen war, seine alten Erinnerungen aufzugeben, beweisen die Bandverschlingungen, die teils als schlangenartige Umbildungen der Tierleiber (Abb. 9), teils als nackteste Ursprünglichkeit (Abb. 10) das noch so

ungefüge Kunstgefühl der Stammesepoche konservieren.*) Das fast unbewußte Umbilden der Formen zu Köpfen ist eine germanische Eigentümlichkeit, die sich in der Kunst bis in die Gegenwart verfolgen läßt; sie sowohl wie die schlangenartige Durchflechtung regen fast die Vermutung an, daß wir es hier mit dunklen Vorstellungen von der Midgardschlange und dem Fenriswolf zu thun haben, welche, vielfach abgeschwächt, noch in dieser Weise nachwirken. Der skandinavische Norden besitzt eine große Anzahl von Denkmälern, bei denen dieses Motiv zur leitenden Grundidee erhoben ist, vielfach in der Form, daß der Kampf des St. Georg mit dem Drachen dargestellt ist, eine gewiß kirchlich angeregte Verdrängung alter Kunstvorstellungen. Die in Deutschland überaus häufige Verehrung gerade dieses kampfbereiten Heiligen hängt dann vielleicht damit zusammen. Wie der Zusammenhang aber auch sei, jedenfalls ist diese Kunst charakteristisch für die germanischen Völker, die sie auch nach anderen Ländern, selbst nach den keltisch-romanischen Gebieten Frankreichs und Italiens (vergl. Abb. 12) überführten. An Bogen, Portalen, Füllungen etc. treten diese Tendenzen, wie es scheint, in dem Maße verstärkt auf, als die klassische Baukunst sich zu dem speziell romanischen Stil abwandelte.**) Vielfach wird auch auf die alte geometrische Ausschmückung zurückgegriffen und sie als Schachbrett-, Tau- und Edelsteinmuster dem Baugedanken entsprechend weitergebildet (Abb. 13). Das Ursprungs-

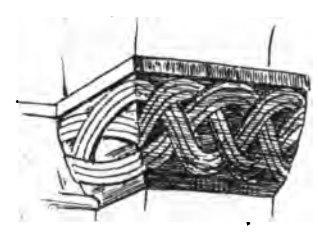


Abb. 10.
Kapitäl aus Magdeburg (Frauenkirche).



Abb. 11.
Holzthür aus Valthiofstad (Island).
Museum zu Kopenhagen.

*) Weitere Beispiele: Kapitäl der Wartburg, Kirche zu Westergröningen, St.-Godehard in Hildesheim.

**) Beispiele: Siehe Seemann Kunsthistorische Bilderbogen, Jacobikirche zu Crefeld (Nr. 51), Portal zu Heilbronn (Nr. 52).

land dieser Verzierung ist der Norden, wo der Dom zu Stavanger, die Kathedralen zu Peterborough, Canterbury und Stoneleigh (Abb. 13) u. a. zu den besten Denkmälern gehören.

Nachdem sich einmal das System der Baukunst herausgebildet hatte, konnten die urspünglichen nationalen Elemente immer selbständiger und reicher aus ihrer ersten bescheidenen Rolle heraustreten; es kommt an dem Aeußeren der Bauten immer mehr das deutsche Empfinden zum Ausdruck. Die schweren Baumassen entgliedern sich; vor der auflösenden Tendenz der national-germanischen Kunstauffassung muß die klassische Ruhe und Gesetzmäßigkeit der älteren Zeit zurückweichen. Turm reiht sich an Turm, Fenster an Fenster, Säule an Säule und Lisene an Lisene, überall ein reicher Wechsel, eine äußerst bunte Mannigfaltigkeit, überall ein stürmischer Protest gegen die einengende Fessel der klassischen Kunstüberlieferung. Wir müssen darin echt deutsche Empfindung erkennen, die etwas wesentlich anderes erstrebt als in der reichen Arkadenspielerei gleichzeitiger italienischer Bauten (Dom, Campanile und Baptisterium zu Pisa, St. Michele zu Lucca, Abb. 14) oder in der zauberischen Farbenphantastik der byzantinisch-arabischen Kunst (Dom zu Monreale, St. Marco zu Venedig) zum Ausdruck kommt. Andererseits beweisen Bauwerke wie Notre-Dame la grande zu Poitiers wieder, daß auch jenseits des Rheines noch die uralten deutschen Elemente zum Durchbruch kommen, was für die kommende Zeit der Gotik aus-

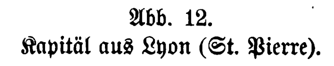


Abb. 12.
Kapitäl aus Lyon (St. Pierre).

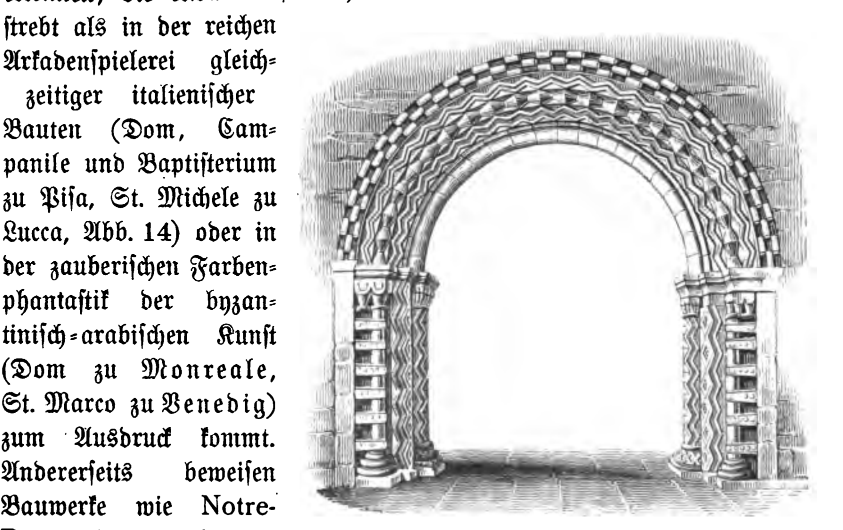


Abb. 13. Portal der Kirche zu Stoneleigh.

schlaggebend wird und diesen zu dem oft bestrittenen kerndeutschen Stil macht.

Aus den gegebenen Beispielen, die sich leicht vermehren lassen, geben sich die Urbestandteile germanischer Kunst, bestehend aus Bandgeschlingen, Tiermotiven, phantastischen Fabelwesen einerseits, Benutzung des geometrischen Linearornaments und Auflösen ganzer Einheiten zu einer bunten Vielheit andererseits deutlich zu erkennen. Sie kommen auch nach Erstarkung der deutschen Technik zur Geltung und bilden in der gotischen Epoche die Elemente, welche für den Stil

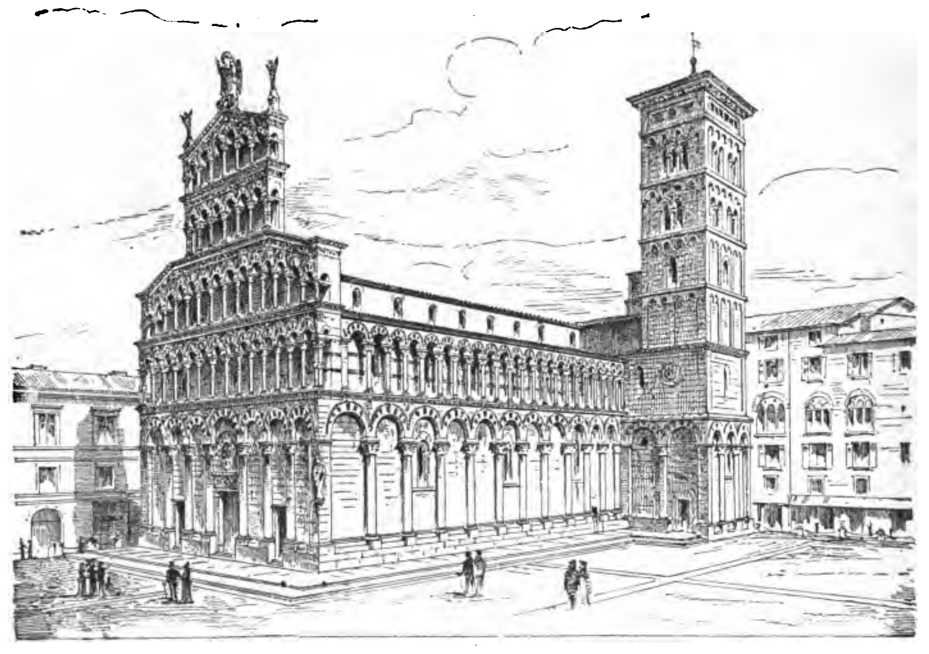


Abb. 14. St. Michele zu Lucca.

grundlegend sind; nur daß er nicht bei dem kindlich-naiven Formerdichten stehen bleibt sondern durch Aufnahme der heimischen Naturvorbilder die überkommenen Typen in nationalem Geiste weiter entwickelt und zu frischem Leben befähigt.

Waren im Romanismus die Anfänge einer deutschen Nationalkunst vorhanden, so tritt letztere in der Gotik zum ersten Male und mit beherrschender Gewalt als vollendete künstlerische Offenbarung auf. Das Opus francigenum, die „maniera tedesca" der Italiener, trägt darum diese Bezeichnungen nicht mit Unrecht. Innerhalb des deutschen Stammes, welcher zuerst nach der Völkerwanderung zu festem politischen Gefüge

gekommen war, erzeugt, konnte es in einer so dekadenten Zeit allein nur die Triebkraft besitzen, die Regungen des nationalen Gefühls in künstlerische Formen umzugießen. Nicht das konstruktive System der Gotik hat diese zur volkstümlichen Kunst gemacht, sondern das Sichselbstbesinnen des Volkes auf seine Individualität. Das gesteigerte Selbstbewußtsein vermochte das System nur zu heben; die treibende Kraft aber in diesem Kunstprozeß ging von der Schaffensfreude der zu nationalem Halt gekommenen deutschen Stämme aus. Einzelne von ihnen, Goten, Heruler, Vandalen, Gepiden, Longobarden, hatten, losgelöst vom Vollkörper der Nation, ihre Eigenheiten längst aufgegeben. Wo sie dank ihres kräftigen Natursinnes Einfluß ausübten, blieb dieser immer nur in den ersten Anfängen stecken; die Franken aber als vorgeschobener Posten der germanischen Hauptmasse erfrischten das Kunstgefühl noch lange Zeit von neuem durch den fruchtbaren Boden germanischer Vollkraft, bis erst nach Jahrhunderten sich politische Ereignisse zwischen die engen Bande einschoben und die fränkische Kunst dem Romanentum überlieferten. Der Uebergang der handwerklichen und künstlerischen Thätigkeiten von der Geistlichkeit auf die Laienwelt trug dann nicht wenig dazu bei, der beginnenden germanischen Epoche einen fördernden Aufschwung zu geben. In der gotischen Baukunst erstehen die alten Ueberlieferungen zu ungeahnter Vollkommenheit. Je kühner die Steinmassen zu grandiosen Domen emporwuchsen, desto freier, stolzer, selbstbewußter löst sich ihr Zusammenhang zu einem Heer von nebeneinander wirkenden Einzelheiten auf, bis der ganze vielgliedrige Organismus von den wunderbarsten Lebewesen beseelt erscheint.

In der Architektur der Notre-dame zu Paris (Anfang des 13. Jahrhunderts erbaut) ringen noch germanische und romanische Einflüsse um die Herrschaft, wenngleich schon hier das Prinzip des Belebens der toten Gesteinsmassen durch Lebewesen, in diesem Falle Heiligenstatuen und Wasserspeier, die Baukunst offenbar bemeisterte. Dann aber bricht das germanische Kunstgefühl mit überschäumender Gewalt durch; es erzeugt jene erhabenen Steindome zu Amiens, zu Rheims, zu Caen in der Normandie, zu Köln, Straßburg, Freiburg, Ulm, Wien, welche in märchenhafter Weise mit Pflanzen- und Tierwesen übersät sind, jene gestaltungsreichen Stadthäuser zu Löwen (Abb. 15), Ypern, Brügge, Oudenarde, mit deren Schöpfung sich die mittelalterliche Kunst zuerst dem Banne der Kirche entwand, oder jene stolzen Privathäuser und Stadtthore zu Greifswald, Stralsund, Lübeck, Danzig u. a. Städten, bei denen sich die Freude des Besitzes so recht geltend macht.

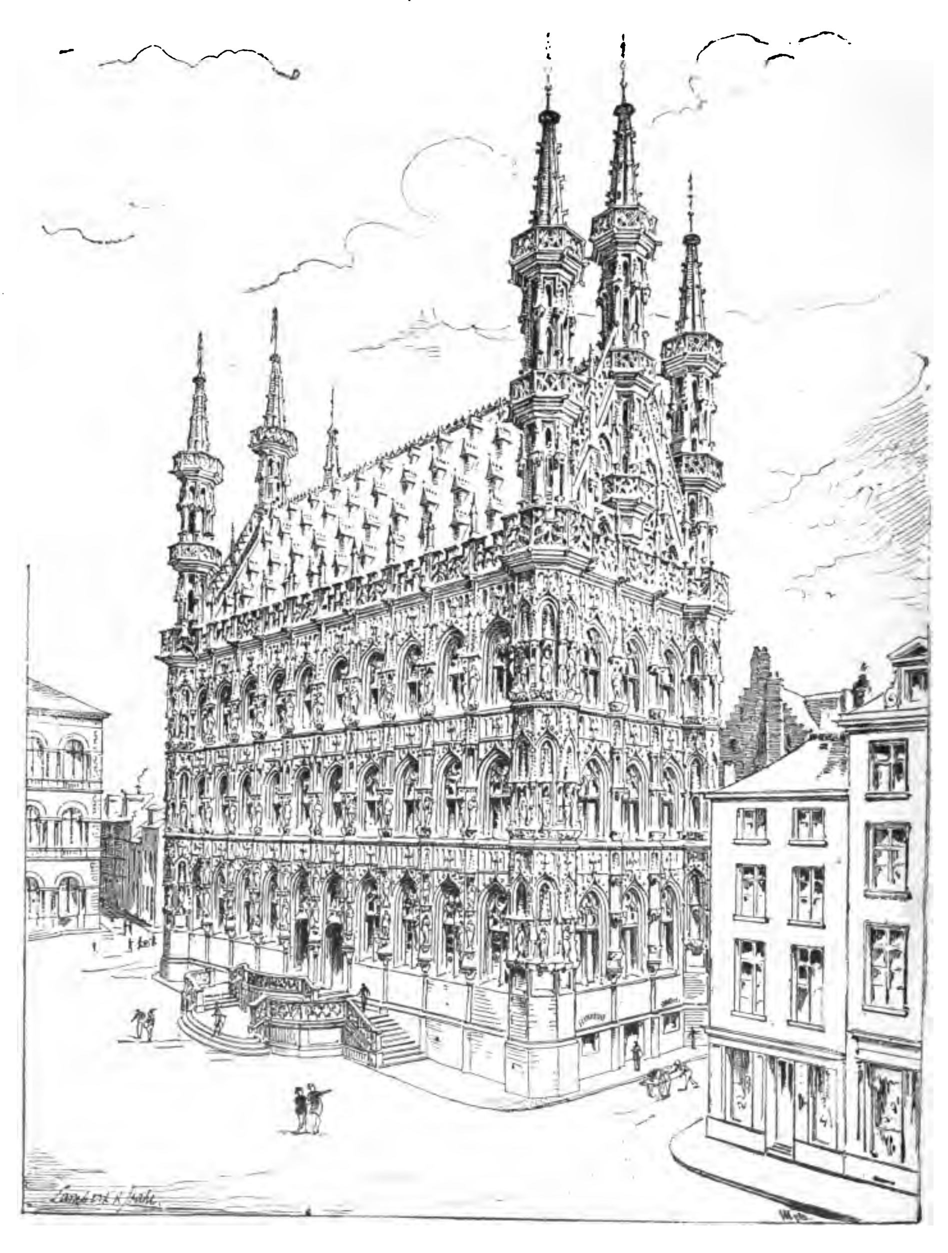


Abb. 15. Rathaus zu Löwen.

Bei allen diesen Bauten ist das alte Prinzip der Auflösung voll entwickelt, welches in den Miniaturen des 7.—13. Jahrhunderts deutlich

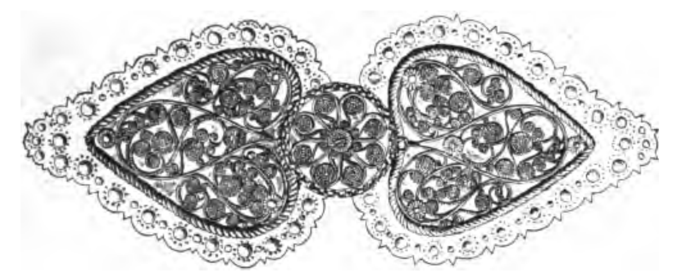


Abb. 16. Schmuck aus Aune (Norwegen).

erkennbar ist. Merkwürdiger Weise erinnert die Ornamentik da, wo sie nicht naturalistisch ist, an eine der edelsten deutschen Techniken, an das Filigran. Letzteres gehört mit zu den ältesten Fertigkeiten und wird noch heute an den Nordseeküsten und in Skandinavien vielfach angewandt. Namentlich an Fenstern und Gewölben drängt sich bei bloßer Betrachtung diese Wahrnehmung auf, weil die hier vorhandenen tauartigen Stäbe, und die Durchflechtung innerhalb eines umgrenzten Raumes deutlich an diese Metallarbeit erinnern. Auch ist das sogenannte Fischblasenmaßwerk, wenn es auch erst spät in dieser Form auftritt, eine alte Filigranbildung (Abb. 17).

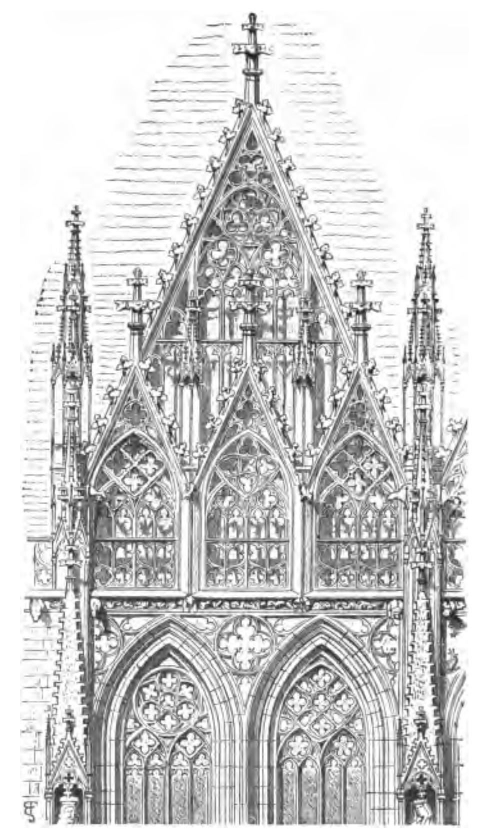


Abb. 17. Giebel vom St. Stephan in Wien.

Dürfen wir auch nicht annehmen, daß das Filigran einfach als Vorlage gedient habe, so bezeugt es doch, wie sehr die ausschmückende Kunst von denselben Vorstellungskreisen beeinflußt wird. Es wird sich im

Weiteren zeigen, daß in der deutschen Baukunst auch noch andere Techniken unbewußt als formales Vorbild gedient haben.

In den rein romanischen Ländern konnte die Gotik, dieser eminent deutsche Stil, nie den Einfluß gewinnen, den er in Deutschland ausübte, wo er der herrschenden Kunstweise geradezu entgegen kam. Die Abneigung des Italieners, der sich wohl hier und dort der Zeitmode

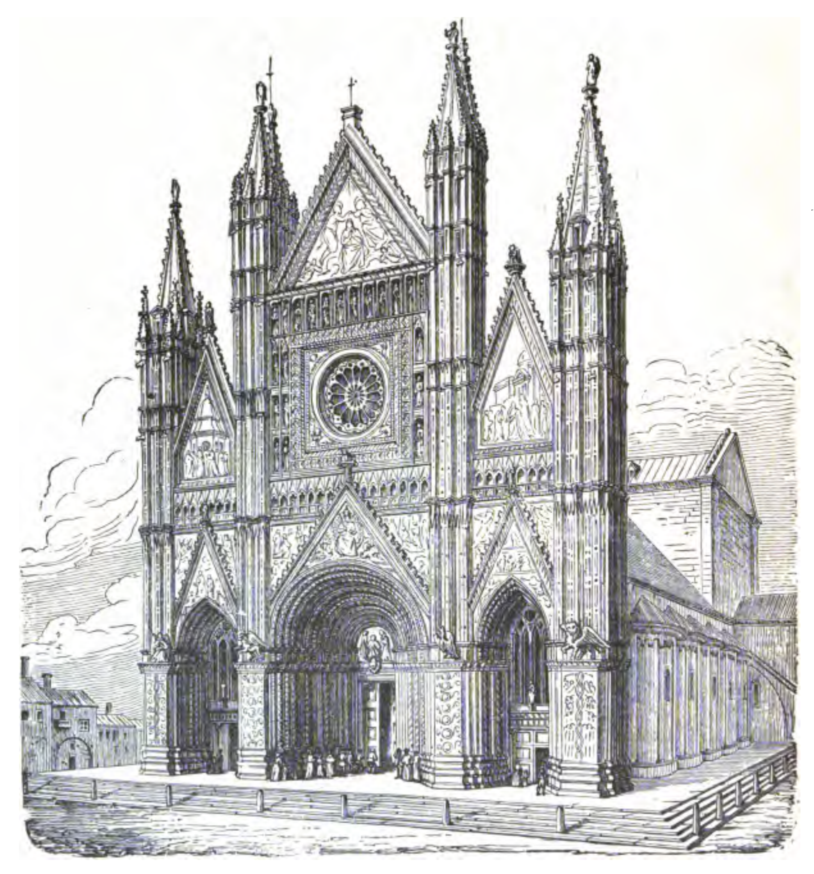


Abb. 18. Dom zu Orvieto.

nicht ganz zu entwinden vermochte, der aber das Verständnis für die stark individualistische Verzierungsweise nicht besaß, war zu groß, als daß er denselben anders als rein äußerlich bemeistern konnte. Betrachten wir nur die Fassade des Hauptwerkes in Italien, des Domes zu Orvieto (Abb. 18), so treten die nationalen Unterschiede deutlich hervor. Hier wie im germanischen Norden findet ein Auflösen der Einheiten in buntester Mannigfaltigkeit statt; aber es

hat dasselbe etwas Ruhiges, Gemessenes an sich, das die Nachwirkungen der Antike nicht verkennen läßt. Wie abgestorben, erstarrt erscheinen die Formen; keine Ausschreitung, keine Maßlosigkeit trübt den Gesamteindruck, aber auch kein Leben, keine Individualität spricht aus dem Ganzen. In nordischen Werken züngelt eine wilde, zügellose Phantasie empor, die sich trotzig emporreckt über

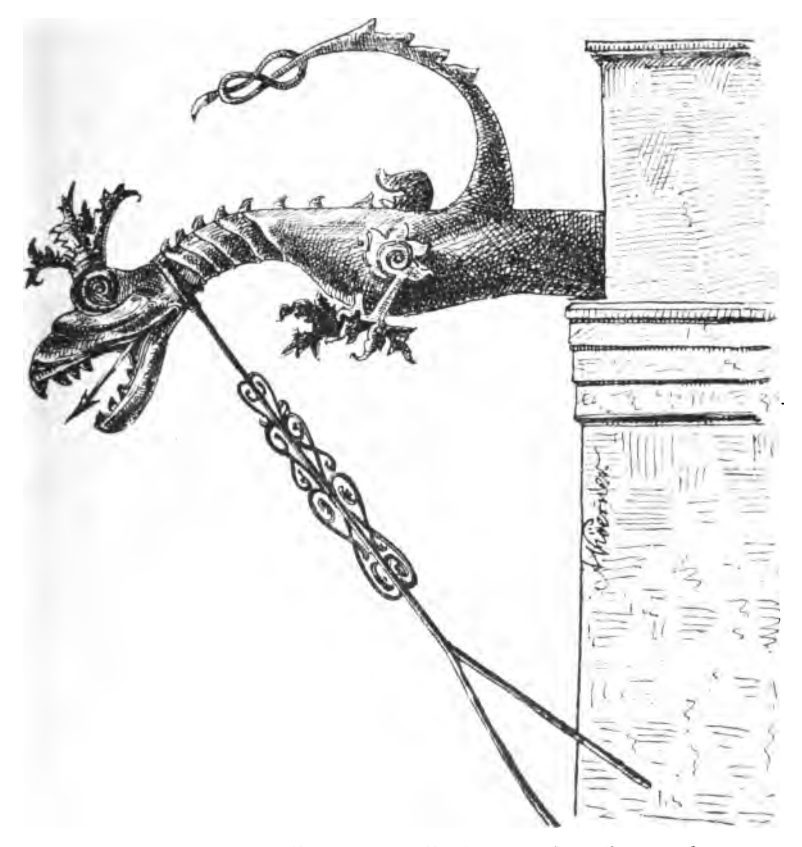


Abb. 19. Wasserspeier am Rathaus zu Frankfurt a. O.

Menschen und Menschenwerk, die dem Ausdruckslosen des Alltäglichen begegnet mit dem Uebermaß ihrer schöpferischen Laune; im italienischen aber wird jede Ausschreitung gebannt durch die enge Fessel überlieferter Kunst, die nicht vermag, neue Erscheinungen mit naiver Vorurteilslosigkeit zu verwenden.

Was im Zusammenhange der architektonischen Erscheinungen sich als wesentlich germanisches Element ausweist, offenbart sich mit vermehrter

Gegenständlichkeit auch in der Kleinkunst und im Ornament. Das Bandgeschlinge kehrt noch bis in das 17. Jahrhundert in den prachtvollen Beschlägen gotischer Thüren wie auch in dem ornamentalen Flächenschmuck wieder. Ja das charakteristische, tief eingeschnittene Blattwerk mit seinen rankenförmigen Verästelungen beruht offenbar auf dieser stilistischen Prädisposition (Abb. 21). In ihr liegen denn wohl auch die Keime des in der Renaissance so beliebten Rollwerks, das diese Blattbildungen nur zu konzentrieren brauchte, um sie als Neubildung erscheinen zu lassen.

Die schon erwähnte germanische Vorliebe, alle freien Endigungen als Tierleiber auszubilden, bleibt bei der Berücksichtigung, die das Tier überhaupt findet, auch in der gotischen Zeit ein wesentlicher Faktor der

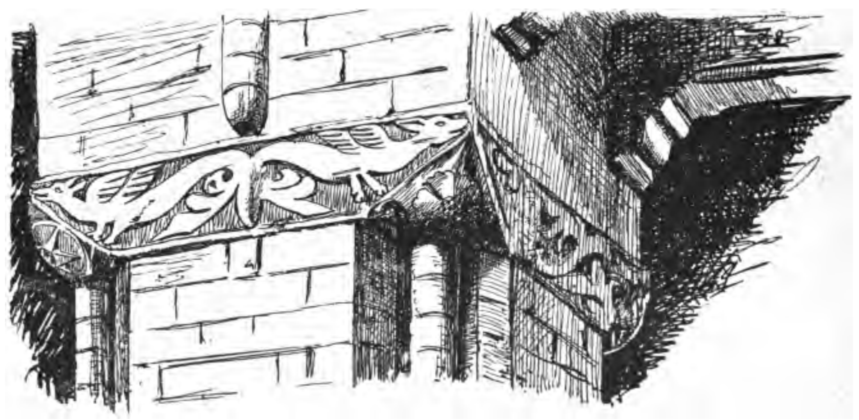


Abb. 20. Kirche zu Eberswalde.

Ornamentik. Ja, der Tierleib, der sich oft noch mit Blattwerk verbindet (Abb. 20), kann auch später zu einem phantastischen Liniengekröse erstarrt, seinen Ursprung nicht verleugnen. Die durch nationale Empfindung und geschichtliche Entwickelung festgelegten Kunstanschauungen brechen immer wieder durch. In den malerischen Thüren aus der Katharinenkirche zu Brandenburg (Abb. 21) erkennt der Blick sofort die alten Vorlagen ebenso wieder wie in den wunderlichen Wasserspeiern, mit welchen bis in unsere Tage hinein die Dächer verziert worden sind (Abb. 19). Selbst die Windscheiben an alten Bauernhäusern in Schleswig gestalten sich unversehens zu Drachenköpfen um und erinnern in dieser Form an die eben erwähnten gotischen Ausgüsse.

Wie ungeschwächt sich übrigens die Gotik im Volke erhalten hat, geht aus der vielfachen Anwendung derselben an Dorfkirchen, Bauernhäusern und Möbeln hervor. Wie sichs zeigen wird, sind ihre Nach-

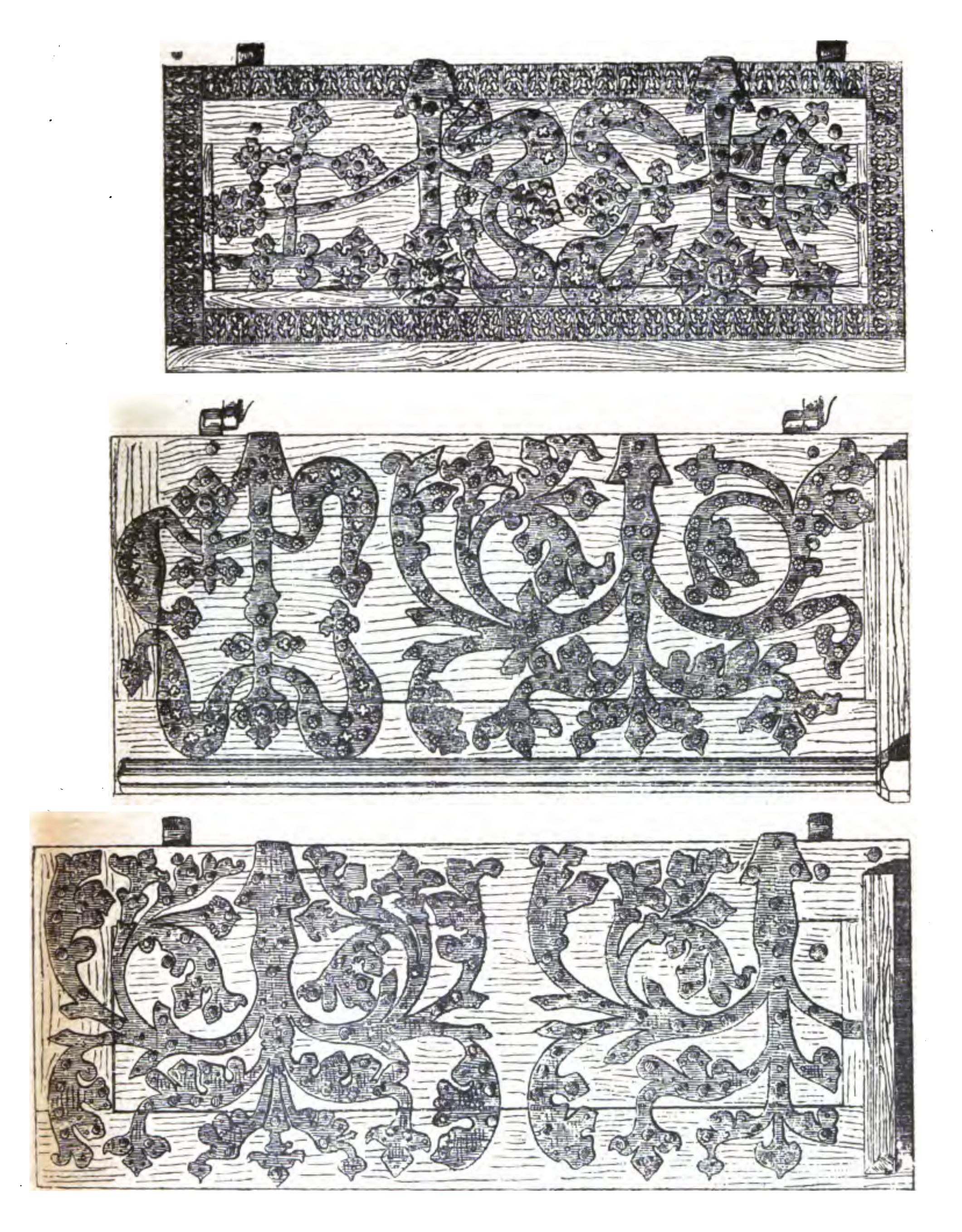


Abb. 21. Thüren von St. Katharinen, Brandenburg.

wirkungen besonders bei den Bauern lebhaft. Es liegt in dieser zähen Beharrlichkeit ein deutlicher Hinweis auf die Kunstneigung des Volkes.

Als eine besonders günstige Fügung ist es zu betrachten, daß die Renaissance erst dann zur Herrschaft gelangte, als die Gotik schon in ihrer überreichen Formenfülle der Auflösung ihrer Kunstprinzipien entgegen ging. Was wäre wohl aus letzterer geworden, wenn die hereinbrechende Renaissancewelt sie in ihrem Entwickelungsprozeß aufgehalten hätte! So aber blieb das zum Durchbruch gekommene germanische Kunstgefühl noch nachwirkend in Kraft, als die Renaissance längst die alte heimische Formenwelt durch italienische Einflüsse verdrängt hatte. Die als urdeutsch erhaltenen Elemente verschmolzen dabei mit den neuen Bildungen und



Abb. 22. Ansicht einer Stadt. Nach Albrecht Dürer.

schufen so vereint eine Kunst, welche der italienischen Renaissance ferner stand als der heimischen Gotik. Sie ist der ersteren eigentlich nur in einzelnen Formen, in Blatt- und Architektursymbolen verwandt; als Ganzes betrachtet, steht sie aber in urdeutschem Gefüge vor uns. Ob wir es nun mit Kirchen oder mit Bürgerhäusern und Palästen (Fürstenhaus zu Wismar, Schloß zu Heidelberg) zu thun haben, immer kommt in der Vielheit der Erscheinungswelt, in dem Rankengeschlinge der uns bekannte Zug deutscher Empfindung zum Ausdruck; selbst da, wo die italienisch-klassische Weisheit von der Klarheit des Baugefüges die große Linienführung beherrscht, bricht doch überall in den Einzelheiten durch ein naturalistisches oder fabulistisches Motiv der liebenswürdige, anmutige Zug der deutschen Kunstauffassung hervor. Die Städtebilder verdanken dieser

Richtung ihr malerisches Aussehen; sie tragen im Gegensatz zu den langen Straßenzeilen des Romanen in der individuellen, selbstgefälligen Liebhaberei des einzelnen, die jedes Eckchen und Winkelchen mit Ausbauten zierte, daß selbst mit Polizei-Verordnungen dagegen eingeschritten werden mußte, so recht dieses partikularistische, auflösende Prinzip an sich. In einer reizvollen Zeichnung hat uns Dürer ein solches Städtebild hinterlassen (Abb. 22), dessen Türme, Erker, Gänge, Dächer, Fenster im vollsten Einklange mit diesem Charakter der deutschen Kunst stehen.

Vollends aber wird die Kleinkunst von der heimischen Kunstauffassung beherrscht. Ende des 16. Jahrhunderts tritt eine Reihe von Kleinmeistern auf, die durch den Stichel für die Verbreitung der üblichen Kunstformen thätig sind. In ihren fast alle Gewerbe umfassenden Vorwürfen bildet gerade das Motiv die Durchflechtung eine bestimmende



Abb. 23. Pferdehalfter von Viborg. Museum zu Kopenhagen.

Rolle. Sie alle: Peter Flind, Johann Han, Collaerts, Gebr. de Bry, die Jamnitzer und andere lieben die Durchflechtung, welche unter dem Namen des Rollwerks in der Geschichte der Kunstgewerbe bekannt ist. Wie schon oben angedeutet, wahrscheinlich den tiefen Ausschneidungen des gotischen Blattwerks entstammend, kommen in ihm die alten deutschen Bandmotive noch immer nachhaltig und künstlerisch entwickelt zum Durchbruch. Daneben liebt die Zeit aber auch die uralten Tier- und Fabelwesen in den grotesken animalischen Freiendungen weiter zu verwerten. Wie wir gesehen haben, ist die Verbindung von Pflanzen- und Tierbildern (Abb. 23) zu einem Organismus eine germanische Eigentümlichkeit, die schon in der altnordischen Kunst vorkommt; sie überträgt sich von der Völkerwanderungszeit durch Generationen bis zur Renaissance, ja sie läßt sich weiter bis in unsere Tage verfolgen. Die Köpfe, welche aus dem architektonischen Gerüst bei Fenster- und

Thürstürzen, bei Konsolen und anderen Gebilden herauswachsen, erhalten sich durch das vorige Jahrhundert hindurch, werden dann wohl in den mageren klassizistischen Jahren des laufenden zurückgedrängt, kommen aber in der modernen Baukunst gleichsam als ein Protest unserer Volksseele in fast überreichem Maße wieder zum Vorschein.

Bis zur Renaissance hatte sich die germanische Eigenart ungeschwächt erhalten; erst nach ihr wurde sie auf allen Gebieten der Kunst wesentlich unterdrückt. Alle früheren Einflüsse gingen von selbständigen Stilen aus, denn die italienische Renaissance als unvermittelte Weiterbildung der römischen Antike ist ihnen auch zuzählen; nach ihr aber kamen die Zuströmungen aus dem Westen, die selbst schon in einem gewissen Sinne den Verfall bedeuteten, und die nun der deutschen Kunst die Lebensader unterbanden. Jetzt werden Stile zweiter Ordnung beeinflussend und damit beginnt die Zeit des Niedergangs der Künste. Barock, Rokoko, Zopf, Empire und die verschiedenen Renaissancen der letzten Jahrzehnte, sie alle können weder unsere nationale Kunst in ihren bestimmenden Grundtendenzen fortentwickeln, noch etwas Dauerndes an ihre Stelle setzen. Während das Wissen wächst, verschwindet zusehends das Können, und wenn auch ein äußerliches Prunkgewand vorhanden ist, würden wir doch bald auf den Standpunkt künstlerischer Impotenz angelangt sein, wenn sich nicht in der durch das Bauerntum erhaltenen Volkskunst die Strömungen konserviert hätten, die auf der einen Seite der Niederschlag des deutschen Volkscharakters, auf der anderen aber für eine intensive Vorwärtsbewegung entwickelungsfähig genug sind.

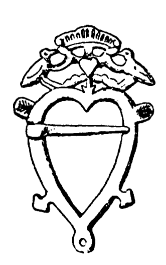


Abb. 24. Spange von Niebüll (Nordfriesland).

4. Bauernkunst.

Indessen werden wir erst den Bestand kennen lernen müssen, um in ihm den Zug des nationalen Geistes und seine Kunstfähigkeit zu verfolgen. Deutschland ist nicht arm daran, ja seine künstlerische Beanlagung ist erst dann in ihrer Eigenart zu erkennen, wenn man sich in seine Bauern- bezw. Volkskunst vertieft. In ihr kommt die nationale Gedankenwelt unverfälschter zum Vorschein als bei den Paradestücken, mit welchen unsere kunstgeschichtlichen Lehrbücher die deutsche Kunstgeschichte aufgebaut haben. Nach dem vorhandenen Material zieht sich eine breite Zone dieser Kunstdenkmäler an den nördlichen Küsten entlang, von dem holländischen Flachland bis zum Pregel und nach Litthauen; im Süden lagert sie sich um die Hochgebirgswelt der Alpen, einerseits nach den bayerischen und böhmischen Bergen, andererseits nach den badischen und und elsässischen Ausläufern ausstrahlend und in der Mitte, teils beide Zonen verbindend, teils trennend, ist die mehr oder minder entwickelte Kunst Mitteldeutschlands mit den rheinischen, hessischen und sächsischen Ländern als Centren. Es scheint fast, als wäre die Entwickelung von den beiden äußeren Rändern nach der Mitte hin fortgeschritten, da sich die ältesten und vollkommensten Denkmäler dort nachweisen lassen, und auch die politisch unruhigere Geschichte dieses Mittellandes eine ungestörte Entfaltung hemmte. Diese künstlerische Unterströmung bildet mit der Hochkunst keinen Gegensatz; sie ist vielmehr erst die Grundlage derselben.

Die Bauernkunst gruppiert sich um das ganze Schaffensgebiet dieses arbeitsamen Standes: Haus, Herd, Wohnung, Hausrat, Werkzeuge, Trachten, Schmuck, Bilder bilden dasselbe im engeren, genossenschaftliche Leistungen, wie Kirche und Kirchhof, Gemeindehäuser und Denkmäler, Wegebauten u. a. im weiteren Sinne. Es wird dabei zu untersuchen sein, bis wie weit die Hausarbeit des Bauern selbst geht; denn, wie wir sehen werden, ist auch eine Rückströmung von der Stadt aufs Land zu verfolgen. Da aber der Unterschied von Stadt und Land bis in die

Mitte dieses Jahrhunderts nicht so ausgesprochen ist, wie ihn die Verhältnisse der riesig anschwellenden Großstädte erst später geschaffen haben, so ist die thatsächliche Arbeit des Bauern nur da von Wichtigkeit, wo sie sich über den Rahmen der Hauskunst hinweg zu einer gewerblichen Bedeutung weiter entwickelt hat. Treten zudem städtische Einflüsse durch fertige Kunstformen in den Verband der Bauernkunst, wie durch Damaste oder Metallarbeiten, so werden sie von der Umgebung erdrückt oder in volkstümlicher Weise bereichert.

Mehr als andere Stände liebt der Bauer den Luxus, aber dieser Luxus ist auf das Gediegene gerichtet; er wird daher nur bei feierlichen Gelegenheiten, bei Kirchgängen, bei Familien- und anderen Festen gezeigt und überliefert die Kunstanschauungen der Vorfahren von Geschlecht zu Geschlecht. In der Wohnung findet er seinen natürlichen Gipfel, in seinen Abschattierungen aber verklärt er die mannigfaltigsten Gebräuche ländlicher Gepflogenheiten. Selbst bei den rohesten Aeußerungen bleibt noch in dem sinnigen Grundgedanken ein künstlerisches Plus übrig, das für das Kunstbedürfnis des Standes schmeichelhafter ist als der Fabrikschund für das des Städters. Dieser lacht vielleicht geringschätzig über den in Oberbayern beliebten Maibaum; er hat kein Verständnis für die urwüchsige Poesie, die aus diesen sprossenartig in den Stamm eingefügten und mit Bildern der Dorfkirche und der Bauernhäuser geschmückten Brettern spricht, keine Vorstellung von den tiefen Beziehungen, welche diese Volksdenkmäler mit dem Individuum verbinden.

Und doch hat eine Kunst nur da einen volkstümlichen und ergiebigen Boden, wo sich neben ihren aufstrebenden Sprößlingen auch Ehrfurcht vor gewissen überkommenen Anschauungen vorfindet. Die griechische Kunst wäre nicht das für die Welt geworden, was sie vermöge ihrer Grundsätze thatsächlich war, wenn sie nicht ihre altehrwürdigen Bestandteile hochgehalten hätte. Wie der Hellene noch bis in die Zeit des Pausanias eine jener Holzsäulen an ihrem Standort ließ, aus denen ursprünglich das Heraion in Olympia erbaut war, so ist auch der Bauernkunst ein Anklammern an bestimmte Kunstüberlieferungen eigen. Zu ihnen gehören gewisse Pflanzen- und Tiervorbilder, wie sich schnäbelnde Tauben, Lilie, Herz, einzelne aus der Technik hervorgegangene Gebilde, wie Sterne, Zickzack- u. a. Muster. Ein fast durch ganz Deutschland gleichmäßig verbreitetes Motiv ist ein aus Hirsch, Eichenblättern und Hund bestehender Fries, der mit besonderer Vorliebe auf Taufschüsseln angebracht ist. Mehr von symbolischer Bedeutung sind: das weiße Andreaskreuz, welches der Salzburger Bauer auf seine roten Fensterläden malt, der „Donnerbesen“ des Dithmarsen, das Scheyrer-

kreuz des Landmanns an der Glon, die verschiedenen Giebelfiguren und andere.

Wenden wir uns indessen den einzelnen Gebieten der Kunstthätigkeit zu und zwar zunächst den Kunstleistungen des einzelnen.

1. Das Haus.

Die Wertschätzung, welcher sich das Haus bei den germanischen Völkern erfreut, spiegelt sich nicht nur in dem so schön bezeichnenden Worte „my house is my castle“ wieder; sie kommt auch in den verschiedensten Aeußerungen des öffentlichen und privaten Lebens zum Ausdruck. Während einerseits die ältesten Stammesgesetze*) bestimmte Maßregeln für den Schutz des Hauses aufstellen, zeigt sich andrerseits die liebevolle Sorgfalt unserer Vorfahren gerade in der kunstvollen Durchbildung des Baues. Bei dem Germanen ist das Haus mehr als ein bloßer Schlafraum, mehr als ein konventionelles Schutzmittel gegen die Unbilden der Witterung, zu welchem es Gewohnheit bei den Romanen gemacht haben. Hier sorgt schon die Einförmigkeit des Materials, welches entweder mit langweiligem Grauweiß wie im südlichen Frankreich und Spanien oder mit buntester pathetischer Bemalung wie stellenweis in Italien bekleidet wird, dafür, daß nicht Individuelles im Hausbau aufkommt. Das mehr nach der Straße gerichtete Temperament des Romanen, welches sich in lebendigster Anteilnahme an allen öffentlichen und privaten Ereignissen erweist, drängt jeden Keim einer häuslichen Kunst von vornherein zurück. Die finstere Abgeschlossenheit eines solchen Hauses prägt sich dann auch in dem festungsähnlichen Gleichmaß des Aeußeren aus, wenn sich Haus an Haus gleich aufgerichteten Steinklötzen reiht. Dann schäumt die romanische Schaffenskraft wohl bisweilen zu gigantischen Bauwerken auf, wie sie sich in dem gewaltigen Papstpalast zu Avignon und in anderer Art in dem Louvre, den Tuilerien zu Paris und dem wunderlichen Justizpalast zu Brüssel zeigen. Das ängstliche Verbergen des Inneren vergittert schließlich die Luken und Fenster mit großen Eisenstäben, die das Kerkerhaft-Enge um so energischer hervortreten lassen; nur die Lauben, welche halbwegs zur Straße gehören, bilden ein schwaches Glied der Vermittelung.

Dahingegen liebt der deutsche Bauer sein kleines Eigenhaus, das er mit Vorliebe als sein Reich allein von den andern absondert. Schloßähnliche Gebäude imponieren ihm vielleicht; aber er liebt sie nicht, wenn er nicht gar Widerwillen dagegen empfindet. Herrschten daher leidlich ruhigere Zeiten in Deutschland, dann machte sich sogleich eine rege Bau-

*) Insbesondere die Lex Salica.

luft auf dem Lande und in der Stadt geltend, die in lokalen Abgrenzungen wieder den alten Stammestypus des Bauernhauses in unzähligen Varianten entwickelte. Von dem wirtschaftlichen Bedürfnis ausgehend, gestaltet der Besitzer das Aeußere nach seinem individuellen Geschmack; da er aber auch Ehrfurcht vor dem Gewesenen damit verbindet, so fällt er dabei nicht aus dem Rahmen der nationalen Ueberlieferung. Auf diese Weise ist das Bauernhaus und mit ihm das ältere Stadthaus zu dem vornehmsten Vertreter der Volkskunst geworden. — In romanischen Ländern ist eine solche, aus dem familiären Empfindungsleben des einzelnen hervorgekeimte Baukunst kein Bedürfnis, am wenigsten aber auf dem Lande. Wohl zeugen die Weite der Architekturen und, wenn vorhanden, die noch immer dem antiken Baugefüge nachgeahmten Gliederungen von einem Verlangen nach Schmuck; aber dieses ist dann mehr auf das Repräsentative gerichtet, es verleugnet die Wohnung als Kern des Baugedankens, und drängt zu einem äußerlich-luxuriösen Scheinleben, das eine erziehliche Wirkung auf den Volkscharakter nicht ausüben kann.

Das Holz, welches bei uns früher fast ausschließlich den Baustoff bildete, ist auch in hohem Maße geeignet, den Sinn des Volkes zu einer künstlerischen Ausbildung hinzuleiten; es ist das nationale Material, welches die deutsche Ornamentik noch bis in die Gegenwart beherrscht und am Bauernhaus zur charaktervollsten Versinnbildlichung der angestammten Kunstanschauung geworden ist. Die Ausladungen, an denen kein Mangel ist, sind in phantastischer Weise herausgearbeitet; oft noch läßt sich aus ihren unverstandenen Nachbildungen das Fabeltier der alten Zeit erkennen. Wo die Verhältnisse auf den Ersatz des Holzes durch den Ziegel hingeführt haben, ist wenigstens in dem Reichtum des Riegelwerks noch die beliebte Ornamentik festgehalten, oder es werden die Steine selbst wie in den niederelbischen Marschen zu einem lebhaften Mosaik zusammengestellt. Der übereinstimmende, gemeinsame Zug in dieser Formensprache ist der bunte Wechsel, der von gesetzmäßiger Gleichheit nichts wissen will, sondern alle Teile zu einem kurvenreichen Akkord zusammenklingen läßt. Es redet aus ihm die Eigenheit des Erbauers heraus, der seine Sondersprache auch in der Kunst zum Ausdruck bringen will. Und doch giebt es auch bei diesem Partikularismus einen Zwang, welcher eine allzulaute Geschwätzigkeit unterdrückt: das ist die durch Sitte und Gewohnheit zum Gesetz gewordene Anordnung der Bauglieder und die technische Beherrschung des Materials.

Der strengere und ernstere Sinn des Norddeutschen hat, obwohl ihm die formenfreudige Empfänglichkeit des Süddeutschen abgeht, doch eine nicht minder malerische Bauernhaus-Architektur erzeugt. Das alte

sächsische Haus mit der Einordnung aller Gelasse unter dasselbe Dach läßt dem Erbauer zwar nicht viel Freiheiten, aber es verzichtet darum nicht ganz auf eine wechselvolle Gestaltung. Bei den Altländern werden die Fache durch die reich gemusterten Ziegelmosaiken belebt, unter denen das Symbol des vor Unbilden schützenden Donnerbesens häufig vertreten ist. In unausgebildeterer Gestalt, aber noch mit deutlichen Hinweisen auf das ehemalige Holzhaus zieht sich das sächsische Haus in seinen verschiedenen Abwandlungen durch ganz Norddeutschland bis nach Pommern hinein, überall lokalen Einflüssen unterworfen; fast schmucklos in der Mark (Abb. 25) und Pommern, mit bescheidener Behäbigkeit in der Lüneburger Haide und Westfalen in prunkvoller Breite in der Altmark und im südlichen Hannover (Abb. 26). An all diesen Häusern bleibt der Schmuck auf die Giebelseite beschränkt; wo er sich aber reicher entfaltet, geschieht es in wahrhaft künstlerischem Geiste aus der Natur des Materials heraus.



Abb. 25. Haus in Herzberg bei Ruppin

Die natürliche Empfindung des Volkes für die melancholisch-trüben Stimmungen der norddeutschen Tiefebene hat diesen Haustypus vollständig mit der Landschaft in Einklang gesetzt. Nur im Flachlande kann sich ein Haus zu der vollen, ich möchte beinahe sagen, philisterhaften Breite entwickeln, welche das sächsische mit seinem fast bis zur Erde reichenden Dache an sich hat. Es ist ein rechtes Ebenenhaus, dem in dem Wald und dem Gebirgshaus zwei andere ebenso aus der Natur des Landes herausgeborene Formen zur Seite stehen, die sich wohl

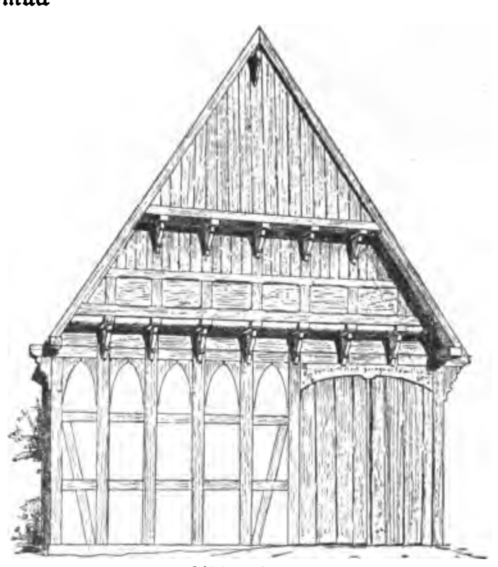


Abb. 26.
Haus in Warmbüchen. Lüneburger Haide.

hier und da vermischen, im allgemeinen jedoch ihre typische Eigenart bewahren. Während das Ebenenhaus sich in den weiten norddeutschen Haide- und Moorflächen findet, wo seine hohen, fast bis zur Erde herniederreichenden Strohdächer zu den charakteristischen Erscheinungen der Landschaft gehören, ist das Verbreitungsgebiet des Waldhauses überall da, wo die gebirgsfreien, wald- und wasserreichen Ebenen eine vorwiegend landwirtschaftliche Bebauung erzeugt haben. Schon der malerische Aufbau des Wirtschaftshofes (Abb. 27) mit seinem Thor-Wohn-Scheunenhaus, dem Stall, und anderen Anlagen ist ein überaus freundlicher, der noch gewinnt, wenn das Wohnhaus im Schatten einer stämmigen Hauslinde steht. In Sachsen bleiben die vielfachen Fachwerkgebäude meistens schmucklos; ein reicheres Aussehen, selbst mit Hinzufügung einer Laube und einer Bretterverkleidung hat man ihnen in der Mark zu geben versucht, das den ursprünglichen Kern weiter entwickelte (Abb. 28, 29). Noch mehr aber haben slavische Einflüsse dazu beigetragen, das Aeußere dieser Häuser künstlerisch auszugestalten. Namentlich ist der Spreewald reich an solchen überaus reizvollen Holzbauten (Abbildung 30), die neben den hessischen und thüringischen Vertretern Höhepunkte in der Entwicklung darbieten.



Abb. 27. Gehöft in Mellen bei Zossen.



Abb. 28. Vorlaube zu Schönow.



Abb. 29. Haus in Zäckerick.

Wie sehr übrigens die natürliche Beschaffenheit den Hausbau beeinflußt, bezeugen die Häuser der bayrischen, Tiroler und Schweizer Berge, deren kompakte, kunstvoll in Zimmertechnik fest zusammengefügte Häuser mit ihren, den Stürmen wenig Angriffsfläche bietenden, niederen Dächern geradezu für das Gebirgsland erfunden sind; sie finden sich demzufolge überall, wo die gleichen Verhältnisse vorliegen: in Böhmen, dem Riesen-

gebirge, der hohen Tatra, Skandinaviens Bergen, Schwarzwald, dem Elsaß, ja selbst in den Gebirgen der Balkanhalbinsel. Im Schwarzwald und dem Elsaß, wo der fränkische Grundriß äußerlich zum Teil das Gepräge des Schweizerhauses angenommen hat, sind die Dächer wieder in die Höhe geführt, weil sie den von den Hochbergen (Abb. 31) der Schweiz zurückgehaltenen Stürmen weniger ausgesetzt sind.



Abb. 30. Haus in Lehde.

Gar prächtig ist bei all diesen Häusern der Galerienbau entwickelt, der, wenn nicht ein Irrtum seitens des Erbauers vorliegt, schon 1346 durch ein Haus in Marbach bezeugt ist.*)

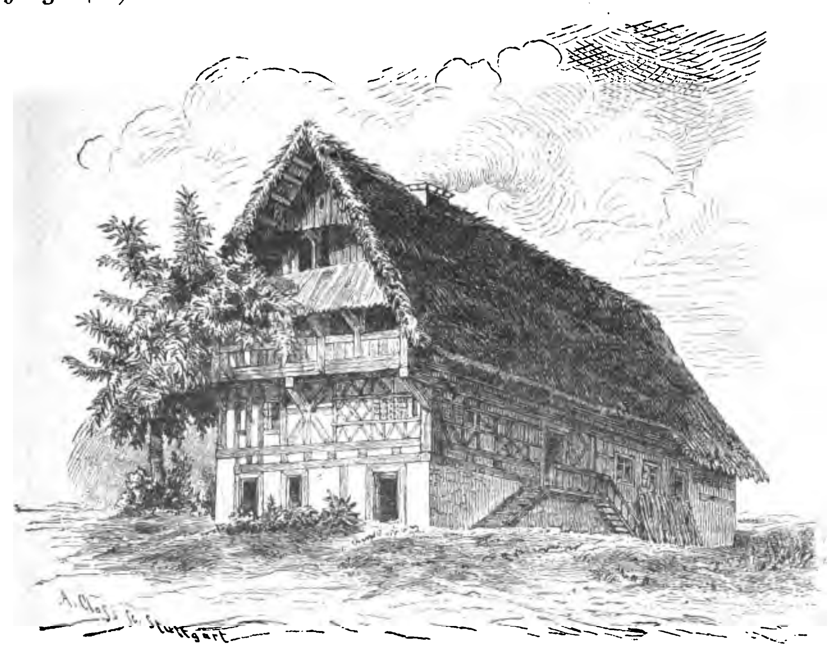


Abb. 31. Schwarzwälder Bauernhaus.

Das Schweizerhaus ist zu berühmt, um es nicht als charakteristisches Zeugnis allgemein als bekannt vorauszusetzen. Es ist dabei in seinen Ab-

*) Vergleiche Zeitschrift für Ethnologie und Anthropologie. 1892.

wandlungen so verschieden, daß fast jedes Thal wieder seinen lokalen Typus besitzt (Abb. 32, 33).

Jenseits des nordischen Meeres haben wir in dem norwegischen Hause eine dem Schweizerhaus verwandte Erscheinung (Abb. 34) die,

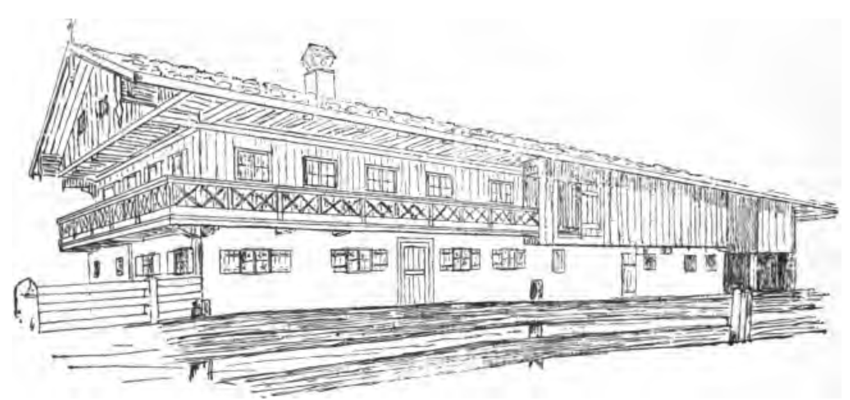


Abb. 32. Haus in Weisach. A. d. Zeitschrift f. Ethnologie.

was Schönheit der Details anbetrifft, es mit all den anderen Typen aufnimmt; vielleicht den rein slavischen ausgenommen, wie er uns in einigen Landschaften Rußlands und in Böhmen entgegentritt. Wir können

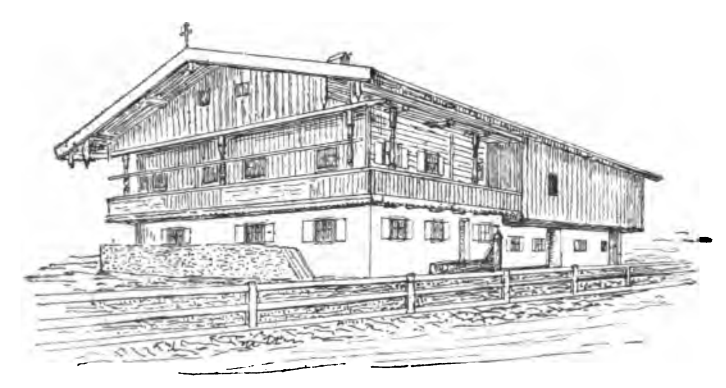


Abb. 33.
Bayrisches Haus vom Ufer der Rottach. A. d. Zeitschr. f. Ethnologie.

in dem letzten Land auch beobachten, wie nah sich fränkische, schweizerische und slavische Einflüsse berühren und in gegenseitiger Anlehnung individuell ausgestaltete Kunstbauten erzeugen (Abb. 35).

Was für das Bauernhaus gilt, ist in größerem Maße auch für das Stadthaus, soweit es noch nicht von den klassizistischen Neigungen

der letzten Jahrzehnte verdrängt ist, anzuerkennen. Letzteres hat nicht nur in den sächsisch-thüringischen Städten berühmte Architekturen erzeugt, sondern es gewinnt auch in entlegenen kleineren Landstädten eine, wenn auch bescheidenere, so doch nicht minder volkstümliche Ausprägung, die im innigsten Zusammenhange mit dem Bauernhaus der Umgebung steht (Abb. 32, 34).



Abb. 34. Haus in Rolstad, Norwegen.

Immer, auch bei vorwiegend Renaissancebauten, ist den natürlichen Eigenschaften des Materials Rechnung getragen, dabei aber auch die nationale Kunstanschauung zu einem unverfälschten Ausdruck gelangt (Abb. 35—37). Vielleicht ist in dem naiven Nebeneinander der von den verschiedensten Seiten eindringenden und in volkstümlichster, formenfreudiger Weise verarbeiteten Einflüsse ein besonderer Vorzug der Bauernkunst zu suchen, die weder abstrakte Schönheitsgesetze kennt, noch auch alte Ueberlieferungen zu gunsten einer neuen Mode so leicht aufgiebt. Zu solchen Ueberlieferungen zählt die Giebelverzierung, welche zum Bauernhause gehört wie die Akroterie zum griechischen Tempel. Auch abgesehen von den durch den Zeitgeschmack herbeigeführten Veränderungen giebt es unter den überkommenen Typen eine solche Fülle von künstlerisch-nationalen Ausdrucksmitteln, daß sie allein ein Kapitel in der Bauernkunst beanspruchen können.



Abb. 35. Haus in Schlada bei Eger.

Wer sich einmal in Deutschlands Gauen etwas umgesehen hat, der

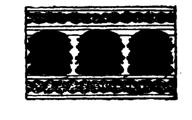
Abb. 36. Schwiebus.

wird den wohlthuenden, anheimelnden Eindruck empfunden haben, den die reizvolle ländliche Architektur auf uns ausübt. Dieser so reich und kraftvoll entwickelten Baukunst des Landes steht die einseitig-gleichmäßige, auf Reinlichkeit und Zweckdienlichkeit gegründete des modernen Städters geradezu gegenüber. Wohl hat Laune, Willkür und Mode auch hier durch einen ornentalen Ueberfluß ein äußerlich reicheres Leben zu entwickeln gewußt; aber wie die Mietlinge, die das Innere bewohnen, gleichgiltig gegen eine solche Scheinkunst sind, so weiß auch das Volk in seiner gesunden Gefühlsandacht nichts von dieser kalten Buchstabenkunst des modernen Städtehauses. Wo sie aber Eingang auf das Land gefunden hat, da ist auch der Bauer entartet, da stellt er mit sein Kontingent zu der Armee des modernen sozial verwirrten Proletariats.



Abb. 37. Haus in Bacharach.

Das echte Bauernhaus hat eine ethische Bedeutung, weil in ihm einerseits durch die Anordnung der Wohngelasse, andererseits durch die echt volkstümliche Gestaltung des einheimischen Materials derart Reflexe der deutschen Volksseele gesammelt sind, daß es neben dem Bürgerhaus der Vergangenheit zu einer starken Stütze nationaler Kunst und nationalen Geistes wird.



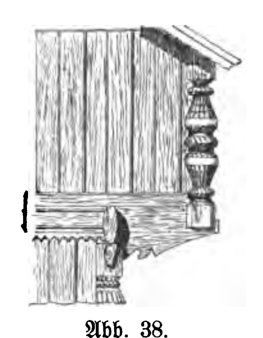


Abb. 38.
Einzelheiten aus Norwegen.

Wie wir oben gesehen haben, ist unser Vaterland noch immer mit einer überaus reichen Bauernarchitektur übersät, die nicht nur den einzelnen Landschaften ihren Charakter aufgeprägt sondern auch für eine künstlerische Weiterentwickelung sehr ergiebig ist. Die Bedürfnisse haben sich zwar in unseren Tagen geändert, nicht aber unsere Kunstempfindungen, wie eingangs nachgewiesen worden. Und die Materialien sind noch immer bildungsfähig, auch wenn wir statt über die Grenzen zu schielen, im eigenen Lande Umschau halten. Leider

aber wird, namentlich in Mittel- und Norddeutschland, der Kasernenstil auch auf das Land getragen, wo man unter den Alarmrufen „Feuergefährlichkeit, Gesundheitsgefährlichkeit" unserem Volke einen seiner stärksten Böden unter den Füßen wegzuziehen trachtet. An und für sich ist es schon bedauerlich, daß der malerische Fachwerksbau, der eine deutsche Erfindung ist und durch den Jahrhunderte alten Gebrauch geheiligt sein sollte, zu gunsten des kastenförmigen Backsteinbaues mit seiner trügerischen Fassade immer mehr zurückweicht.

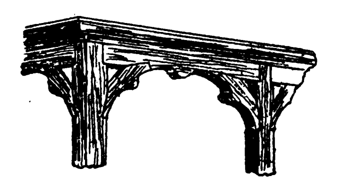


Abb. 39. Zäckerick.

Das moderne Bauernhaus mit seinen verputzten Wänden und aufgegipsten Verzierungen ist einförmig, geschmacklos und — billig; es kennt weder den historischen Grundriß, noch duldet es eine traute Wohnlichkeit in seinen „Stuben." Eine Beschränkung des Backsteinmaterials und der Arbeit auf ein Minimum drängt immer zur Schablone, und wo diese herrscht, hat sie Nüchternheit und Armseligkeit im Gefolge. Ist einmal das Prinzip des Trivial-Nützlichen bei der Landbevölkerung anerkannt, dann wird auch aus der steingewordenen Armseligkeit bald ein Typus; ein Typus aber, der in seiner künstlerischen Bedürfnislosigkeit einen nivellierenden Einfluß ausübt, dessen Ergebnisse den Norden mit dem Süden, den Osten mit dem Westen verbinden, indem sie eine Saat gleichgestalteter Haustypen in Deutschland aufgehen lassen, die in ihrer Weiterentwickelung schließlich alle Stammesunterschiede verwischen muß. Eine Einförmigkeit wird auf diese Weise groß gezogen, deren Rückwirkungen in sittlicher wie in künstlerischer Hinsicht schon jetzt zu Tage treten. Ganze Dorfanlagen sind bereits in diesem uniformen Geist entstanden; sie müssen den Bauern immer mehr mit Gleichgiltigkeit gegen seinen Hof erfüllen, den er lediglich noch als Wertobjekt betrachtet. Kein Baum beschattet diesen, keine freundlichen Fensterladen oder Stiegen schmücken das Einzelhaus, keine Laube erhebt sich davor — alles ist monoton, traurig, nüchtern, höchstens tragen steinerne Säulen einen protzigen „Balkon." Das Haus steht nicht mehr im Zusammenhange mit der Landschaft, der Bewohner nicht mehr mit dem Hause. Selbst die freund-

liche Farbe der Ziegeldächer wird hier zu einer Beleidigung für das Auge, denn sie entbehrt des vermittelnden Grüns der Bäume, des Spaliers und des hinüberleitenden Formenreichtums des Giebels. Und mit der Nüchternheit im Aeußeren zieht die Oede in das Innere hinein; die Häuslichkeit verliert ihren Reiz, sie entfernt sich immer mehr von dem ehemaligen Zustande, den Oskar von Redwitz so schön malt mit den Worten:

Wie einst mein Haus sein sollte,
Mir wär es völlig klar.
Kein andres je ich wollte
Als das, drin Kind ich war.

Das Wesen der Kunst besteht nicht in einem trivialen Kokettieren mit dem Verstande; sie soll auch auf das Gemüt wirken; vor allem aber die deutsche Kunst, die allein nur für unser Volkstum von Wert ist. Die stimmungsvolle Poesie, welche der alte Bauernhof mit seinen Giebeln, seinen überhängenden Dächern, seiner Holzornamentik auf uns ausübt, ist für uns verständlicher als aller Prunk der Romanen. Wir erfreuen uns der heimatlichen Fluren, des deutschen Landes und des deutschen Mannes. Und auf diesen Reiz sollen wir verzichten, sollen sehen, wie ein protziger Geselle, der nicht in die Stadt und nicht aufs Land paßt, unsere Hausformen verdrängen will? Das deutsche Volk ist noch immer zum größten Teil ein Bauernvolk und keinen härteren Schlag kann man seinem Empfindungsleben versetzen, als wenn man die Antike, die bei uns schon genug Unheil angerichtet hat, nun auch in die Dörfer trägt, wo in den Haustypen noch eine angestammte und entwickelungsfähige Ueberlieferung vorhanden ist. Soll unser Volk seine Eigenart bewahren, die es über andere Völker so kulturstark hinweghebt, dann dürfen diese alten Bauernhäuser nicht den fremden Eindringlingen weichen. Es läßt sich nachweisen, daß unsere alte städtische Architektur aus dem Bauernhause hervorgegangen ist, und zwar zeigt sie zur Zeit ihrer schönsten Blüte noch deutlich diesen Ursprung. Unsere gegenwärtige Stadtarchitektur hat mit einigen Ausnahmen hier wenig Anlehnung gesucht; auch für sie dürfte eine Wendung zum Besseren eintreten, wenn wir in der ländlichen Baukunst die nationale Ueberlieferung im Zeitsinne weiter pflegen.

Mit der antiken Baukunst, die ja doch Voraussetzung der bei uns jetzt gebräuchlichen Architektur ist, können wir Deutsche nicht viel anfangen. Ihre geraden, schönlinigen Einheiten wirken durch Maß und Geschlossenheit; sie stehen in innigsten Zusammenhange mit den schönlinigen Kurven der Berge. Die Züge griechischer Berge sind rund und weich, sie daher bilden einen vorzüglichen Gegensatz zu der scharf-

umrissenen Silhouette des antiken Baugefüges, der auch da nicht verwischt wird, wo sich die einfache Gestalt des Berges zu einer zusammengesetzten, vielfach bewegten umwandelt. Das Blau des Himmels und der Griechenland umbrandenden Wogen, das Weiß des Marmors und das warme Gelbbraun des Erdbodens wirken gleich harmonisch zu einander. Nicht zuletzt wird der Eindruck verstärkt durch die mageren Bäume, die nur mangelhaft Schatten spenden, und die in der Nachbarschaft die vielsäuligen Bauten zu dürrem Gestrüpp zusammenschrumpfen; nur die charaktervollen Cypressen und Pinien behaupten sich einigermaßen neben der erdrückenden Herrschaft der Architektur. Ganz anders aber ist es in Deutschland, mit seinen baum- und seeenreichen Ebenen, seinen urwaldbewachsenen, klaffenden Bergen. Die klare rhythmische Linie der Antike muß hier verletzen, die lichte Farbe derselben disharmonierend wirken und ihre geraden Linien gegen die klüftende und wechselreiche Natur des Landes protestieren. Es würde hier die antike Kunst mit ihrer Massendemonstration geradezu erdrücken; die sich in tausend Einzelheiten auflösende Natur erfordert ein entsprechendes Auflösen des Baugedankens in seine vielseitigste Ausspielung. Nur unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, gewinnt die alte deutsche Architektur, wie sie sich in Stadt und Land vorfindet, für uns Wert und wird zum Denkmal unserer heimischen Natur, zum Schlüssel in unser eigenstes Innere und unter diesem Gesichtswinkel erfordert der Genius des Hellenenvolkes Bewunderung, der dort in den steinernen Einöden, deren größter Reiz das entfernte Meer ist, eine Kunst gebar, die aus den Mitteln des Landes und mit seinen Bedingungen gestärkt wurde.

Will man für unsere Kunst der Väter Erbe beanspruchen, dann muß man sich über das Fremde klar werden, welches im Gefolge der Antike das eigene Besitztum zu schmälern versucht. Gerade die ältere Land- und Stadtarchitektur bezeugt das Vermögen des deutschen Volkes, künstlerisch auf eignen Füßen zu stehen. — —

2. Die Wohnung.

Auch das Innere des Bauernhauses zeigt uns die nationalen Züge, welche für das Aeußere so charakteristisch sind. Nirgends wohl kommen die in einem Volke wirkenden Kräfte so unverfälscht zum Ausdruck wie in der Art seines Wohnens. Haus und Herd bilden den getreuen Spiegel, in dem wir alles wiederfinden, was die Volksseele in ihrer schlummernden Tiefe birgt; aber wie das Haus sich in den verschiedenen Landschaften anders entwickelte, so hat auch die Bauernwohnung eine

den Stammeseigentümlichkeiten entsprechende Ausbildung erfahren. Mehr denn je droht auch hier die Gegenwart mit ihren nivellierenden Einflüssen diese Sonderheiten unseres Volkes zu vernichten, und wenn es auch nicht rätlich erscheint, die Errungenschaften der Zeit von der Wohnung fern zu halten, so können wir doch lernen, das Neue mit dem Alten im Sinne einer volkstümlichen Kunst zu verbinden.

Als Mittelpunkt des Familienlebens nimmt der Herd eine Ehrenstelle im Hause eines jeden Kulturvolkes ein. Um ihn versammelten sich die Familienmitglieder, um gemeinsame Angelegenheiten zu beraten oder sich durch Gesang, Musik und Spiel zu unterhalten. Es entspricht der Bedeutung, daß im Mittelalter und stellenweis noch heute die junge

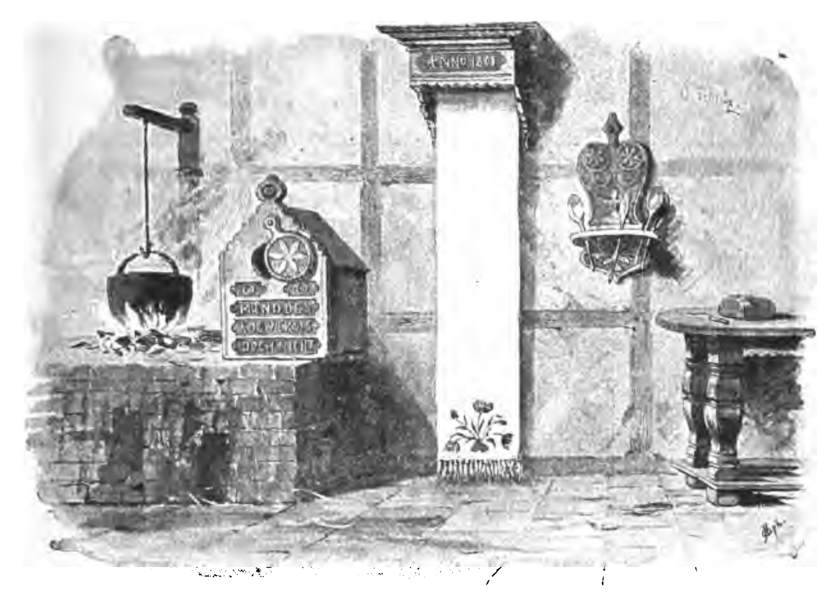
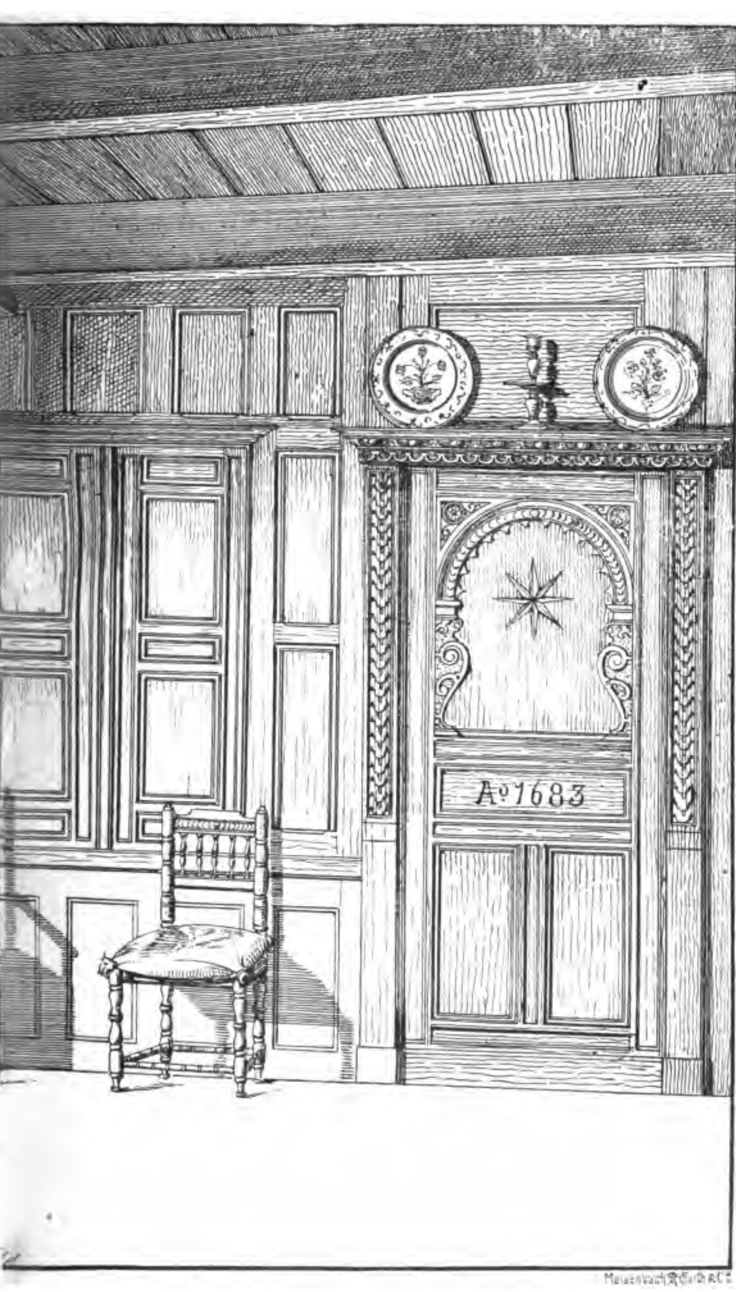


Abb. 40. Herdraum aus Westfalen.

Frau, wenn sie ihre neue Wirkungsstätte betrat, um denselben herumgeführt wurde, und daß er bei den Griechen und Römern als heilig galt. In der Rechtssprache bedeutet er noch gegenwärtig bei den Ostfriesen soviel wie Anwesen, wie ja auch offizielle Stadtberichte bisweilen noch von Herdstellen anstatt von Häusern sprechen. Als eine bedauerliche Verkennung seines Wertes steht demgegenüber fest, daß er heute in den Wohnungen des besseren Mittelstandes und der oberen Zehntausend in einen entfernten Winkel gedrängt ist; es schaltet wohl gar eine fremde Person um ihn und die Wirtschaftsgeschirre, einst der Stolz der Hausfrau, sind ihm dahin gefolgt. Damit ist der Geist kühler



Abb. 41. Nordfriesische Bauernstube. Aus d



Zeitschrift für Innendekoration in Darmstadt.

Vornehmheit eingezogen, wo früher freudiges Schaffen herrschte. Wie im politischen Leben das deutsche Gemütswalten von dem fremden Joch des römischen Rechts unterdrückt wurde, so ist auch der nüchterne, überlegende Zahlengeist des Romanen hier eingedrungen, um uns seine leichtlebige Bequemlichkeit aufzuzwingen. Das geschah erst in den letzten Jahrhunderten. Hans Sachs singt uns noch ein begeistertes Loblied des Herdes und seiner Umgebung, in dem er in meisterhafter Kleinmalerei seine Reize preist.*)

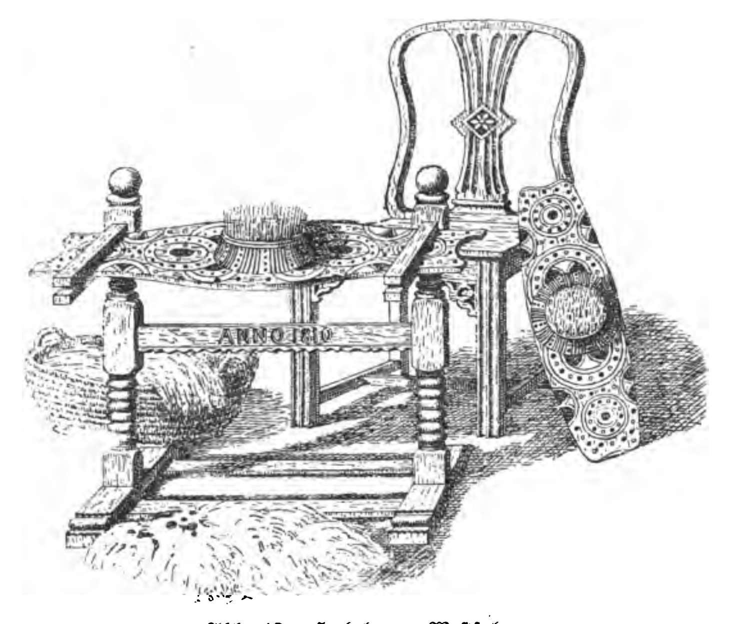


Abb. 42. Hechel aus Westfalen.

Ich glaube in der Annahme nicht fehlzugehen, daß sich die Mißachtung des Herdes durch das Elend der „modernen Frauenfrage" gerächt hat, wenngleich ich nicht behaupten will, daß eine Verbindung des Wohn- und Küchenzimmers für die Gegenwart rätlich erscheint. Um so bedeutsamer dürfte es aber sein zu sehen, wie der Bauer sich mit der Küchenfrage abgefunden hat. Bisweilen, in Ostfriesland und Skandinavien ist Wohn- und Küchenzimmer noch nicht getrennt, obwohl größere Vorrichtungen in einem besonderen Herdraum stattfinden. Eines hat er aber festgehalten, daß nämlich der Speise- oder besser Küchenschrank vielfach noch nicht von der Einrichtung des Zimmers getrennt ist, oft sogar ist er noch in den Organismus desselben eingezogen

*) In der Nürnberger Ausgabe von 1570. I. Teil.

und mit den Prachtstücken des Geschirrs, unter denen die Erinnerungsstücke, Tauf- und Hochzeitsgeschirre ꝛc. obenanstehen, ausgestattet.

Wo die Küche noch nicht zum Dienstbotenraum erniedrigt ist, ist auch die Kunst noch nicht von derselben ausgeschlossen. Die armselige Geschäftskunst einer modernen Küche kann den heimlichen Zauber nicht ersetzen, den eine Bauernküche mit ihren vielfach geschmückten Gegenständen ausstrahlt. Nicht nur tragen Töpfe, Gefäße u. s. w. ihre bescheidene Zier, sondern es ist diese mit einer Beschränkung angebracht, die den Gegenständen weder Handlichkeit raubt, noch sie über den Gebrauch stellt. — — —

Seit den Tagen, da die Ritterschaft in duftigen Liedern ihrer Verehrung der deutschen Frau Ausdruck gab, ist auch die unwohnlich öde Zelle in der steingefügten Burg zu einer reizvollen Stätte der Traulichkeit verklärt. Von hier aus fand die Poesie des Hauses auch in anderen Kreisen Eingang, und so wurde die Wohnung bald der Mittel- und Ausgangspunkt deutschen Geisteslebens, deutscher Volkspoesie. Eine Kunstwelt entsproß den vier Mauern, die auf uralten Anschauungen beruhend, die beste Grundlage der deutschen Bildung wurde. Mit den verfeinerten Lebensgenüssen entfaltete sich die Ausstattung des wohnlichen Innenraumes zu immer größerer poetischerer Eigenart, die mit der Gotik anhebt, dem Zeitalter der Renaissance seinen kulturgeschichtlichen Wert giebt und erst mit den welschen Einflüssen des 17. und 18. Jahrhunderts abstirbt. Nur bei den Bauern wieder haben sich ihre Einflüsse länger erhalten; von hier aus haben sie sogar in den soeben verflossenen Jahren der Altertümelei bewirkt, daß sich die Möbelindustrie einzelner ihrer Formäußerungen angeeignet hat, die sie nun auch in die Kreise des Städters zurückzubringen sucht. Leider aber hat sich diese Neubelebung, wie es schon in der Geschichte ihrer Entwickelung liegt, nicht stark und nicht einwandfrei genug gezeigt; am allerwenigsten ist sie rückwirkend thätig gewesen, um den Bauern an der Erhaltung seiner Eigenart anzuspornen. Ueberall, wo Neubildungen auf dem Gebiete des ländlichen Möbeltischlers erscheinen, läßt sich ein Rückschritt konstatieren. In den meisten Fällen jedoch blickt der moderne Bauer mit Gleichgültigkeit auf das „alte Gerümpel“ und bevorzugt die von den Städten nunmehr glücklich überwundenen, geschweiften und polierten Rokokomöbel, die weder den Zweckbedürfnissen noch der Neigung desselben entgegenkommen, die aber billiger und bestechender sind.

Der Begriff „Bauernmöbel“ ist ein in sich abgeschlossener; ein innerhalb der zeitlichen Stilperioden selbständig sich entwickelnder Formungsprozeß, bedingt von altehrwürdigen Ueberlieferungen und

strengsten Zweckbedingungen, stellt sich in ihm dar. Er ist unmittelbar mit der Entwickelung des Bauernhauses verbunden. Wo dieses zu größerer Abgeschlossenheit der Wohngelasse geführt hat, ist notgedrungen

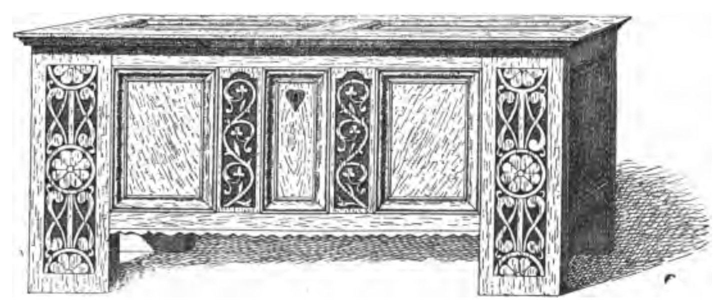


Abb. 43. Lade aus Westfalen.

auch die Ausstattung eine reichere als dort, wo diese noch nicht vollkommen von den Wirtschaftsräumen geschieden sind. Wir finden daher



Abb. 44. Bett aus Westfalen.

in dem sächsischen Hause, das noch Tier und Mensch unter demselben Dache beherbergt, und das noch in ursprünglichster Weise Herr und Gesinde um denselben Herd versammelt, eine geringere künstlerische Ausbildung der Mobilien als im nordischen, friesischen und schweizerischen Hause. Dennoch giebt es auch hier Ausnahmen. So hat die Wohnung in den sächsischen Häusern Holsteins und Pommerns einen reicheren Haushalt aufzuweisen als in denen des nordwestlichen Deutschlands. Auch in

einer einfachen Wohnung befinden sich nach abgesonderte Schlaf- und Wohnzimmer hinter der Herdwand, aber der am meisten bevorzugte Aufenthaltsort bleibt doch die ursprüngliche Herdstelle.

Sehen wir uns einmal eine Bauernwohnung an, um festzustellen, was an Hausrat sich in derselben befindet. Wir treten in ein Haus

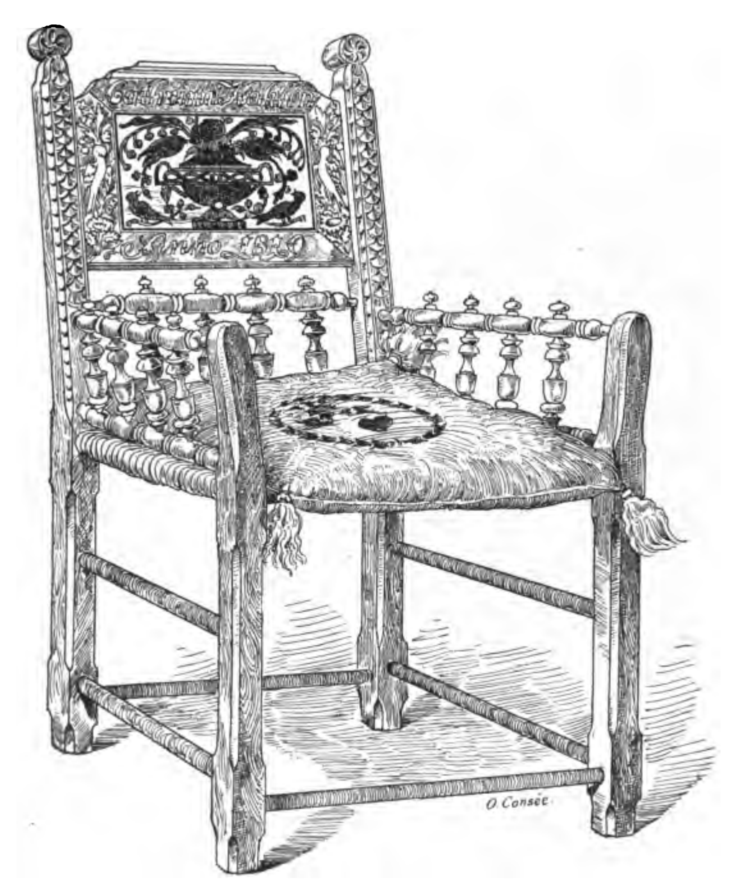


Abb. 45. Lehnstuhl. Vierlande. (Aus d. Zeitschr. d. Münchener Kunstgewerbevereins.)

des Nordens, das sich etwa in der Nähe von Tondern befindet. Nach Durchschreiten der Diele kommen wir am Herd vorbei in die hinterrücks angebaute Wohnstube. Da fällt zunächst der große, aus glasierten Kacheln bestehende Ofen ins Auge, bald grün, bald braun, hier mit Messingknöpfen verziert, dort ohne diesen Schmuck. In einzelnen Fällen ist ein Herd vorgebaut, auf dem zur Winterzeit gekocht wird; er hat noch immer seine alte Wertschätzung bewahrt und ist, an hervorragende

Stelle gesetzt, der Mittelpunkt des Raumes, um den sich wie in alter Zeit die Hausbewohner an den langen Winterabenden zusammenfinden.

Wenn er nicht, wie in den friesischen Märschen, als offener Kamin angelegt ist, zieht sich meistens eine Bank um ihn herum, die mit ihm fest verbunden ist. Ihm gegenüber steht in der Regel die hohe Standuhr, so daß die am Ofen Sitzenden dieselbe stets vor Augen haben. An der anderen Seite des Zimmers befinden sich die Bettstellen, früher und auch heute noch vereinzelt, alkovenartig in die Wand hineingebaut und dann fast immer mit Schiebern oder Stoffen verschlossen. Wo sie sich bereits als bewegliche Geräte von dem Organismus des Hauses

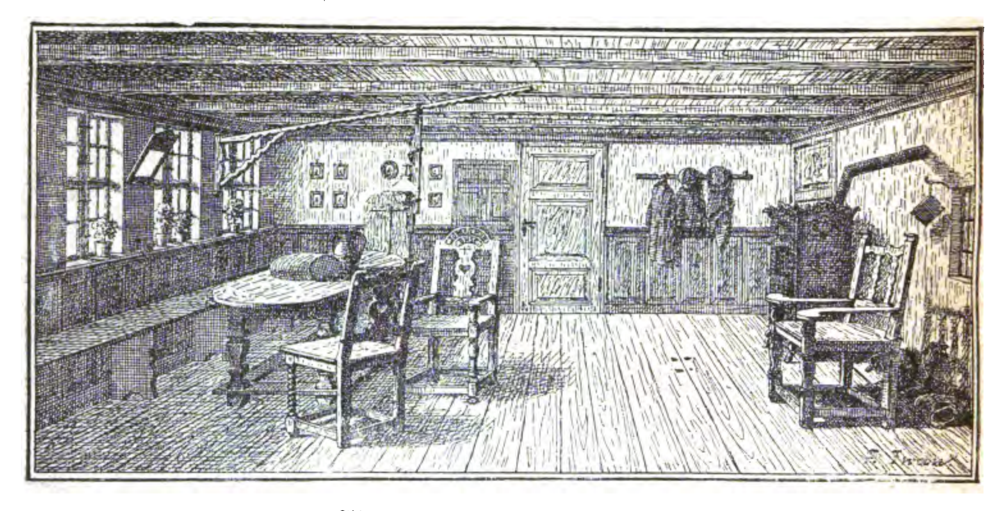


Abb. 46. Wohnraum. Westfalen.

losgelöst haben, deuten die in die Höhe geführten und oben durch Rahmenwerk mit mehr oder weniger Dekoration versehenen Ständer diesen Ursprung an. Rings an den Wänden stehen die großen eichenen Laden, mit durchbrochenem Eisenwerk oder flachen messingnen Beschlägen verziert, die den Reichtum des Hauses an selbstgewebten Stoffen, an Familienschmuck und Festgewändern enthalten. Ein großer eichener Tisch, einige Stühle, wenige Bilder aber desto mehr Geschirr vervollständigen diese Ausstattung des holsteinischen Hauses, die, mehr oder minder verschieden, für ganz Deutschland typisch ist, soweit nicht Verarmung oder städtische Einflüsse verändernd eingewirkt haben.

Mit besonderer Liebe haben gerade die Schleswig-Holsteiner ihre Wohnungen ausgebildet. Einzelne derselben reichen sogar in ihrer prunkenden Anlage weit über den Rahmen der Bauernkunst hinaus.

Das Haus des Markus Svin (†1585) in Meldorf ist dadurch berühmt und zu einer Sehenswürdigkeit geworden*). Es würde allein einen Band füllen, die Bauernwohnungen im übrigen Deutschland zu schildern; hier seien nur noch die westfälischen, die hessischen und die der Alpen erwähnt, welche alle in ausgesprochener Weise künstlerisch die Stammesempfindung zum Ausdruck gelangen lassen.

Ein Umblick bei den germanischen Stämmen ergiebt eine überraschend reiche und vielseitige, durchaus originelle Ausstattung der Wohnstuben. Von Skandinavien an bis zur Südlandgrenze finden wir überall, wo es noch ein ausgesprochenes Bauernhaus giebt, charakteristische Wohnungen: am echtesten natürlich da, wo auch der Bauer sich noch in den von den Vorfahren eingeschlagenen Bahnen bewegt. Lebhafte Bemalung, teils naturalistisch, teils einer üppig phantastischen Gedankenrichtung entspringend, trägt auch in ihrer Weise dazu bei, das gemeinsame Kunstbedürfnis aus den vielfach auseinandergehenden Wünschen und Bestrebungen herauszuschälen, das sich stellenweis, namentlich im nördlichen Deutschland, auch auf gemalte Fensterscheiben erstreckte.



Abb. 47. Verschiedene Stuhllehnen aus Deutschland.
Aus dem Volkstrachten-Museum in Berlin.

Charakteristisch für Bauernmöbel sind die sie beeinflussenden Nützlichkeitsrücksichten und die Auswahl der Materialien. Der Bauer kennt nicht die vielen Bequemlichkeitsanforderungen, welche für den Städter selbstverständlich sind; seine Sitzmöbel sind darum mit Ausnahme der für die Alten bestimmten durchaus nicht allzubequem eingerichtet. Eine ebene Holzplatte als Sitz, eine solche als Rücklehne sind die wesentlichsten Bestandteile desselben, die in seltneren Fällen durch Bastgeflecht etwas komfortabler gemacht werden. Ein besonderer Reichtum von Formen offenbart sich in den Lehnen, welche teils nach allgemeinen Vorbildern, teils aber auch in örtlicher Eigenart ausgebildet sind. Der

*) Vergl. Lübke. Renaissance. Bd. 2. S. 300—302 u. Kieler-Ztg. v. 13. 2. 1885.

Doppeladler als Symbol des alten Reiches gehört mit zu den am häufigsten vertretenen Bildern, neben dem man wunderliche, phantastische Verschlingungen sieht, die für das bäuerliche Kunstempfinden bezeichnend sind, deren Urahnen aber in der Kunst des Romanismus und noch früher sich vorfinden. Ueberhaupt zeigt das Sitzmöbel noch andere Züge einer uralten Vergangenheit. Seine, fast allen Völkern ursprünglich gemein=

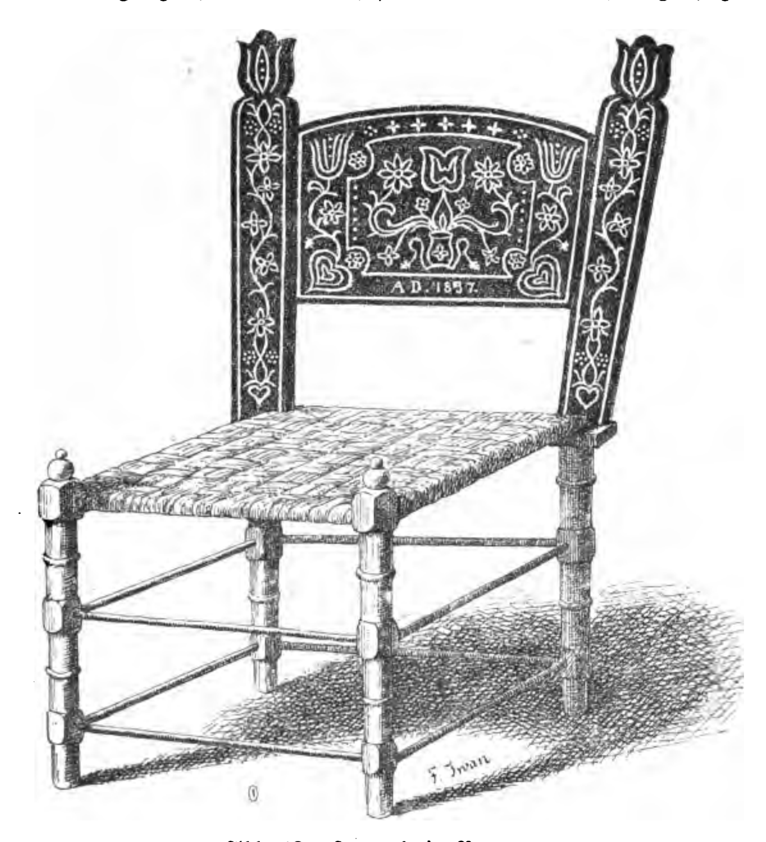


Abb. 48. Jamund in Pommern.

same Wertschätzung als Zeichen sozialer oder patriarchalischer Würde kommt mehrfach zum Vorschein. In Verbindungen wie päpstlicher, Schöppen=, Gerichts=, Predigt=, Lehr=, Dach=, Bet=, Freistuhl u. a. in Sprichwörtern wie: „Zwischen zwei Stühle setzen", „den Stuhl vor die Thür setzen", in geographischen Bezeichnungen, „Kaiserstuhl", „Brunholdis=stuhl" sind sie als dunkle Nachklänge in dem Sprachschatz niedergelegt; deutlich aber werden solche Vorstellungen noch angesichts der Braut=stühle, die wir in der hessischen Schwalm, Pommern und anderen

Gegenden finden, und die zu den schönsten Erzeugnissen bäuerlicher Kunst gehören. (Vergl. Abb. 4, 45, 48, 49, 51.)

Wie bei diesen so sind auch bei allen anderen Möbeln Dauerhaftigkeit, einfache Konstruktion und strengste Zweckerfüllung maßgebend für die Formensprache. Ein an den Wänden umlaufendes Brett, oft sehr gelungen in den Organismus der Wandbekleidung eingefügt, genügt zur Aufstellung der wenigen Bücher geistlichen oder landwirtschaftlichen Inhalts, der Zinn- oder Fayenceteller, der Krüge oder der Bilder, die mit Vorliebe patriotische oder religiöse Motive behandeln. Was der Bauernwohnung aber an Bequemlichkeit abgeht, wird durch den einfachen Konstruktionsgedanken, der bei allen Möbeln klar zu erkennen ist, und durch die gesunde Technik vollauf ersetzt. Namentlich der erstere ist ein Zeichen gesunder Stilempfindung. Die Tische, Stühle und Bänke, die Truhen u. s. w., die schon seit Generationen im Gebrauch sind, haben in der Regel nichts von ihrer Dauerhaftigkeit eingebüßt. Wo senkrechte Streben auftreten, sind sie durch Konsolen oder verbindende Leisten in ihrer Festigkeit erhöht, wo Profile angewandt, sind sie nicht in den Kern des Holzes hineingeschnitten, sondern innerhalb der durch Tragfähigkeit bedingten Grenzen gehalten. Wir können überzeugt sein, daß an den Bauernmöbeln der besten Zeit niemals eine Reparatur stattgefunden hat, es sei denn, daß der farbige Anstrich ergänzt ist.



Abb. 49. Stuhl aus den Vierlanden.

Die Technik ist in ihren Grundzügen eine einfache; selbst bei anscheinend recht komplizierten Bildungen ist diese Einfachheit bei näherer Untersuchung nicht zu verkennen. Sie beruht auf Anwendung der Säge und der Drehbank. Man findet vielfach an Bauernmöbeln reich profilierte

Bretter als Stützen, Lehnen oder Verzierungen (Abb. 47 u. 50), die nur durch geduldige Arbeit erzielt werden können; dabei entwickelt der Schöpfer eine Unermüdlichkeit des Schaffens, die vollständig ersetzt, was ihm an

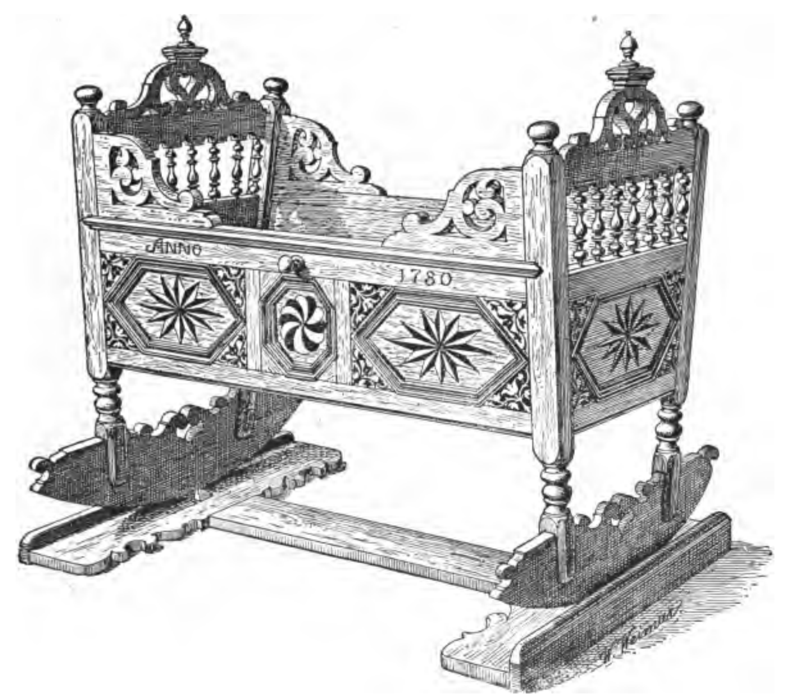


Abb. 50. Wiege aus den Vierlanden.

routinierter Technik abgeht und noch den Vorzug hat, von den Bauern ihrem Werte nach richtig gewürdigt zu werden. Mehr als für den Städter ist für den Landmann die Arbeit der Inbegriff des Daseins, ihm winken weniger Erholungen nach derselben; dafür ist es ihm aber eine Genugthuung zu sehen, wie auch das sich ihm täglich darbietende Heim die Zeichen fortgesetzter Arbeit zeigt. So wird z. B. eine Stuhllehne nicht nur an den Rändern mit der Säge bearbeitet, sondern auch die Fläche derselben durch Ausschnitte belebt; die dann stehengebliebene Zeichnung erhält durch hinein geschnittene Linien, Streifen und Kerbschnitte ein reicheres Leben, das sich bisweilen zu einem üppigen Bandgeschlinge erweitert. Füße, Stäbe bleiben selten rund oder achteckig, sondern werden auf der Drehbank zu üppig profiliertem Stabwerk, das ebenfalls manchmal durch den Kerbschnitt weiter ausgebildet wird.

Ist so das Holzwerk einer verhältnismäßig weitgehenden Bearbeitung

unterworfen, so kommt durch den Hinzutritt der Farbe noch ein neues verzierendes Element hinzu. Durch dieselbe werden die einzelnen Linienzüge, die durch Säge und Messer entstanden sind, zu Systemen geordnet, aus denen sich Vögel, Schlangen, Blumen und Fabelwesen heraussondern. Blau, Rot und Grün sind die mit Vorliebe angewandten Farben, die sich unbegreiflicher Weise in Norwegen durch das düstere Schwarz ergänzen. Auf diesen Grundfarben sind Blumen, Ranken, Vögel und andere Tiere in einer oft recht unbeholfenen aber darum nicht reizlosen Weise gemalt.

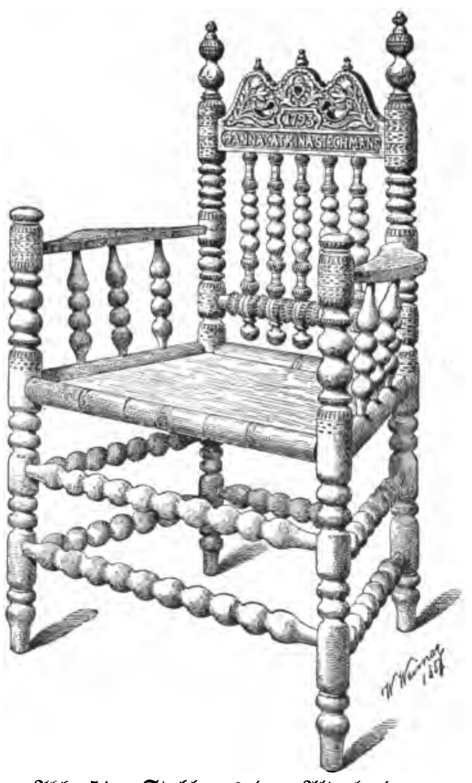


Abb. 51. Stuhl aus dem Altenlande.

Nicht unerwähnt darf bei der Betrachtung einer ländlichen Wohnung der Metallzierrat bleiben, der in Gestalt von Griffen, Schilden, Bändern Knöpfen und dergl. dem Raume etwas Fröhliches, Gehobenes verleiht. Ob dieser nun von Eisen, Zinn, Kupfer oder Messing ausgeht, das blinkende Metall harmoniert so vollkommen mit den Möbeln, den Farben, den Menschen, daß sein Fehlen als ein Mangel empfunden werden muß. Mancher mag vielleicht den Kopf schütteln, wenn er von eisernen Beschlägen an Möbeln hört, die er im günstigsten Fall sich an Rathaus- oder Kirchenthüren denkt; eine echte Bauernwohnung kann ihn aber überzeugen, daß dieselben nicht nur nicht geschmacklos sind sondern im Gegenteil viel zu der stimmungsvollen Wirkung beitragen.

3. Die Kleidung.

Ueberall sind dieselben Erscheinungen zu bemerken. Mit dem Aufgeben des alten Hauses und der alten Einrichtung beginnt der Verfall des Standes. Dies sind nur die letzten Symptome der Auflösung, den Anfang macht schon das Preisgeben der Tracht. So lange der Bauer innerlich gesund ist, bewahrt er mit seinem Standesbewußtsein auch seine

6*

Tracht; mit dem Eindringen städtischer Moden wird er städtischen Bedürfnissen und städtischer Verderbtheit unterthan. Darum hüte der Landmann, wenn er noch eine Tracht besitzt, diese als das Symbol seiner Selbständigkeit, seiner wirtschaftlichen Freiheit!

Allerdings ist die Tracht mehr den Modeeinflüssen unterworfen gewesen als das Generationen überdauernde Haus; es haben hier so-



Abb. 52. Lehnstuhl aus Süd-Tirol.

wohl die neuesten Industrie-Erzeugnisse Eingang gefunden wie das Uniform- und Stutzerwesen des vorigen Jahrhunderts. Sie konnten aber den guten alten Kern nicht verwischen, der sich noch in so manchem alten Stück der Bauerntracht erhalten hat. Die veränderten Gewohnheiten haben Teile der altgermanischen Kleidung verschwinden lassen und neue an ihre Stelle gesetzt, im ganzen ist aber die volkstümliche Tracht von ihrer deutschen Urform weniger abgewichen, als man wohl annehmen sollte. Wo sichs nicht umgehen ließ, daß industriell hergestellte Bänder,

Brokate und dergl. der Kleidung eingefügt wurden, da fallen sie sogleich dem aufmerksamen Beobachter durch den Gegensatz auf, den ihre steife,

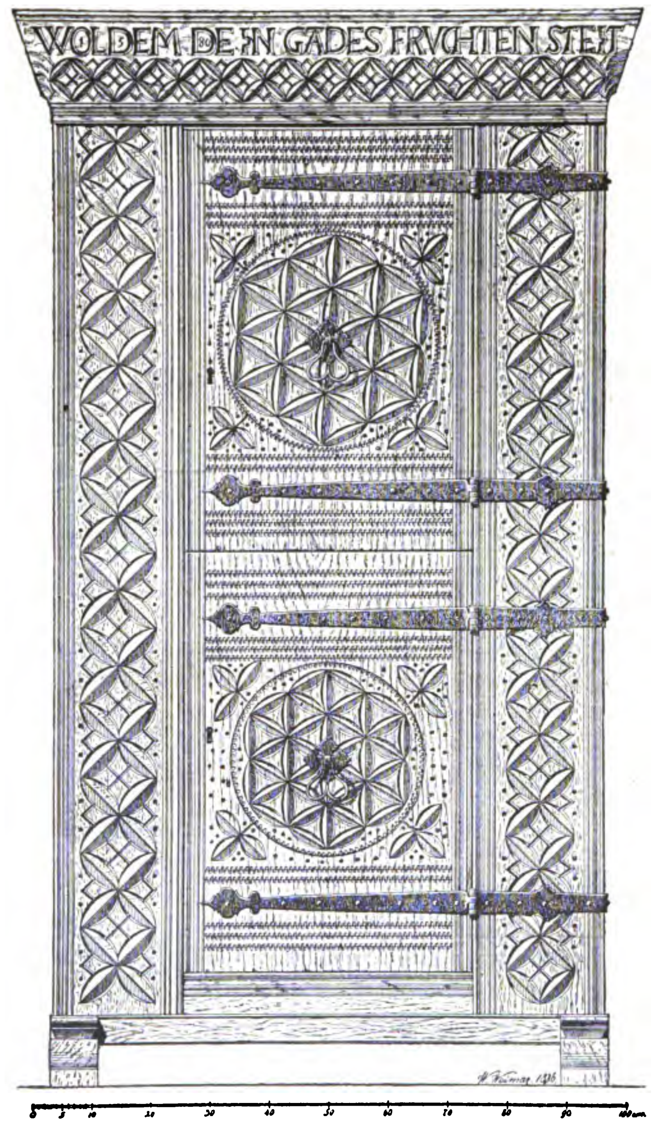


Abb. 53. Schrank von 1580. Vierlande.

berechnend kühle Starrheit, ihre fade Eleganz mit der eigenartigen Naivität der übrigen Teile machen.

Auch in der Kleidung ist der auf das Durcheinandergewirrte,

Bunte gerichtete Kunststil der germanischen Völker zum Ausdruck gekommen. Flatternde Bänder, die in ihrer Weise an das Rollwerk des Ornaments oder an das lebensfrohe Auflösungs-Prinzip der Gotik erinnern, symbolische, für den Nichtkenner schwer zu entziffernde Zierformen und viele, auch in anderen Künsten vorherrschende Züge bestätigen dies für die Trachtengeschichte. — Das der Volkstracht zu Grunde liegende Prinzip ist dasselbe, welches auch für die Kunst des Hauses und der Wohnung bestimmend ist: kein ängstliches Sparen, wenn es gilt, durch die Gediegenheit der Kleidung die guten Verhältnisse des

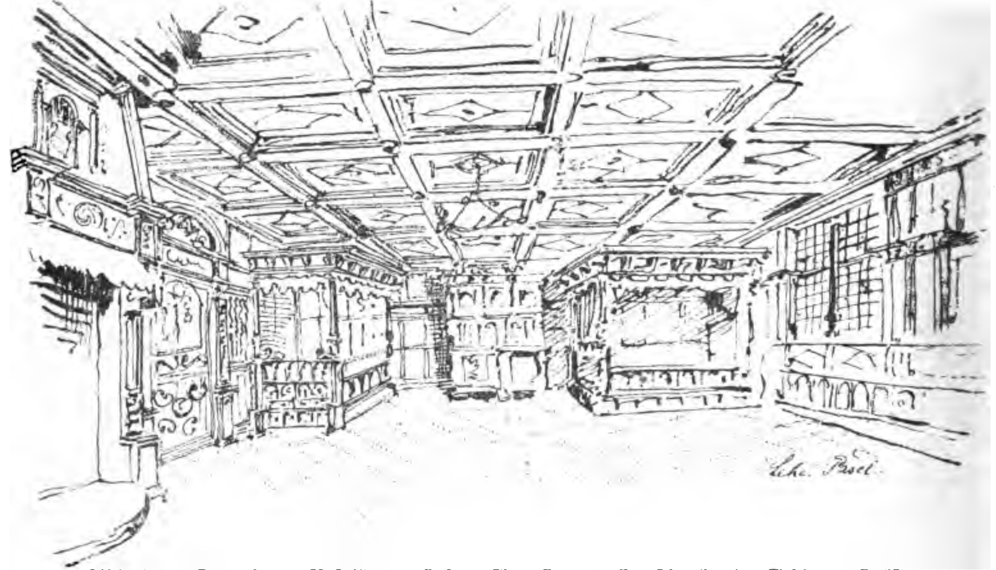


Abb. 54. Der „bunte Pesel" aus Lehe. Aus Haupt. Kunstdenkm. v. Schlesw.-Holst.

Trägers erkennen zu lassen. Mit freigebiger Hand werden auch den Blicken weniger ausgesetzte Stellen, wie das Innere eines Pantoffels, verziert, werden sogar bisweilen die Trachten für bestimmte Verrichtungen, Besuche, Mahlzeiten u. s. w. gewechselt. Das entspringt allerdings weniger der auch den Bauern nicht fremden Sucht, sich gelegentlich als kleinen Protzen aufzuspielen, als einzelnen von den Voreltern überkommenen Vorschriften, die im Gedächtnis des Landmanns auch unaufgeschrieben haften bleiben. Die Festtagskleidung insbesondere ist für ihn etwas Feststehendes, ein Symbol der ehrenhaften Würde, welche selbst Unbequemlichkeit nicht scheut, um das Rang- und Standesbewußtsein aufrecht zu erhalten. Was kümmert sich der bäuerliche Besitzer in der hessischen Schwalm um 34 ° R., wenn er seine zur Tracht gehörige

Pelzmütze aufsetzt! Mit derselben gelassenen Bereitwilligkeit trägt die Bäuerin von Weizacker bei Pyritz ihre 11 Kirchenröcke übereinander oder die junge Braut ihre schwere Brautkleidung, wenn sie zur Kirche schreitet. Doch auch die Neigung zum Aufwand ist den deutschen Bauern nicht fremd. Schon der brave S. Brant eifert dagegen, wenn er von ihnen spricht:

Der Zwillich schmeckt ihnen nicht mehr sehr,
Sie wollen keine Joppen mehr;
Es muß sein ein leydnisch und mechelsch Kleid,
Und ganz zerhacket und gespreit (ausgeputzt)
Und aller Farb', Wild über Wild (d. h. mit Pelzwerk)
Und auf dem Aermel ein Guckuksbild.

Doch wer will hier heute Vorwürfe machen, wo wir bestrebt sein müssen, die Tracht überhaupt zu erhalten!

Man hat in letzter Zeit so manches*) zur Erhaltung unserer Volkstrachten gethan; in Süddeutschland soll es sogar mehrere Vereine zur Erhaltung derselben geben. Es kann ohne Zweifel sehr viel geschehen, wenn sie die Träger selbst von dem Werte ihrer Tracht überzeugen, nur scheint es mir nicht richtig zu sein, wenn man wie Münchener Maler Preise für das beste Kostüm zahlt oder den Landmann zu einem Schaustück für müßige städtische Gaffer machen will. Nein! Die jede Maskerade ausschließende Umkehr kann nur erfolgen, wenn der Träger sein Kleid als sein Ehrenkleid schätzen lernt, wenn dem Lande nahestehende Personen, wie Pfarrer, Lehrer, Gutsherrschaften, entweder durch Tragen oder durch Achtung in diesem Sinne wirken. Jener litthauische Arzt, welcher unlängst einen Kongreß seiner Landsleute in ihrer Nationaltracht zusammenberief, hat hier einen sehr guten Weg gewiesen.

Noch haben wir genug Trachten**) im deutschen Vaterlande, obgleich das norddeutsche Flachland mit Ausnahme der an der buchtenreichen Wasserkante versteckten Ortschaften schon das meiste verloren hat.***) Es kann aber auch hier vieles zurückgewonnen werden; ja es scheint, als wäre die Blütezeit der Landtrachten erst nach dem siebenjährigen Krieg gekommen; denn erst jetzt tritt die lokale Färbung derselben deutlich hervor. In dieser Zeit kommt dann allerdings auch der

*) Besonders der Pfarrer Hansjakob in seiner kleinen Schrift „Unsere Volkstrachten“. Verlag von Herder in Freiburg i. Br.

**) Beschrieben und abgebildet von Prof. Kretschmar in „Deutsche Volkstrachten“. Leipzig 1870.

***) Doch ist eine Bauerntracht noch in Mitte dieses Jahrhunderts in der Gegend von Doberan und Rostock konstatiert, die viel Aehnlichkeit mit der des südlichen Schwarzwaldes aufweist. (Vergl. Jahrb. f. Mecklenburg-Gesch. Bd. 13, S. 115.)

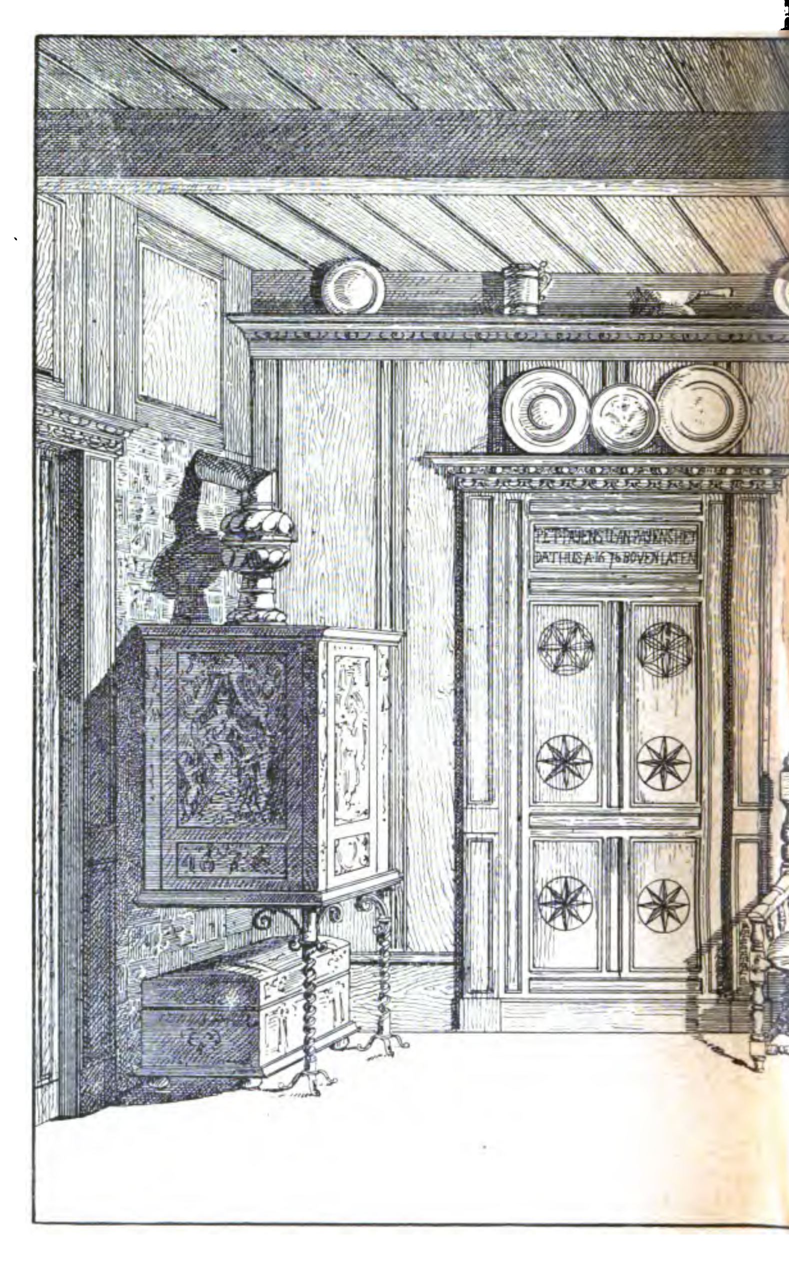


Abb. 55. Nordfriesische Bauernstube. Aus d



Zeitschrift für Innendekoration in Darmstadt.

welsche Eindringling, der die größten Narreteien auf dem Gebiet der Kleidung bei uns heraufbeschwor. Zum Glück hat sich die Sprache selbst gegen diese Fälschung des Deutschtums gewehrt, indem sie mit den fremden Stücken zugleich die fremden Bezeichnungen annahm und so das Deutsche deutlich bemerkbar machte. So zeigen sich die Fremdlinge von selbst an: Cylinder, Calabreser, Gamaschen, Weste, Stiefel, Cravatte, Shlips, Chemisette, Paletot, Frack, Jaquet und wie sie alle heißen. Demgegenüber sind die nationalen Bestandteile unserer Kleidung schon durch ihre urdeutschen Bezeichnungen gekennzeichnet: Kleider, Rock, Schürze, Hose, Socken, Schuh, Kittel, Juppe, Mantel, Kappe, Haube u. a. Worte umgrenzen das Gebiet, auf dem sich die Entwickelungsgeschichte der deutschen Trachten abspielt. Ist es nicht charakteristisch, daß die weite, faltenreiche Gewandung, welche wir auf alten Denkmälern antreffen, sich in unseren Volkstrachten zum Teil erhalten hat, daß gerade die oben genannten Bestandteile unserer Kleidung sich als eine unerschöpfliche Muster- und Formenreihe durch die deutsche Kulturgeschichte hindurchziehen, während die fremden Eindringlinge bei ihrer armseligen Grundform verharren.

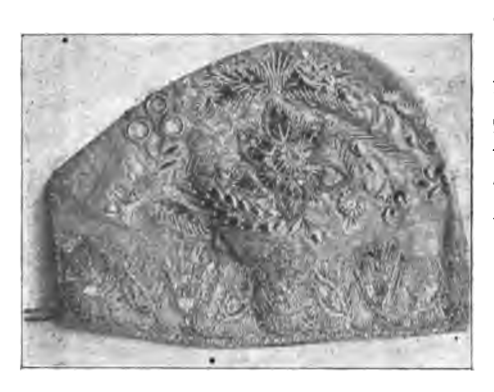


Abb. 56.
Goldstickerei auf einer elsässischen Brauthaube.

Seit wir die Geschichte der deutschen Kleidung aus Denkmälern, Funden und Berichten kennen, läßt sich das Bestreben herausfinden, den Körper mit Ausnahme des Kopfes und der Hände vollständig zu bedecken. Es muß dahingestellt bleiben, ob nicht die geringen Spuren, welche auf eine weniger dichte Bekleidung deuten, auf Sklaven bezogen werden müssen. Diese Vorliebe führte denn auch bei den mittleren Kreisen später zu einer Stoffvergeudung, die in fürstlichen und städtischen Verfügungen mit mehr oder weniger Erfolg bekämpft wurde. Der auf Bezeugen des Ueberflusses gerichtete Zug steht hier nicht vereinzelt da; er kommt in der Ornamentik, in der Poesie und in der Kunst mit derselben Schärfe zum Vorschein. Man darf bei Betrachtung der deutschen Volkstracht nicht die Kleidung der Vornehmen zu Grunde legen, welche früh schon von den Einflüssen der Römer und des Priestertums, letzteres mit

besonderem Eifer gegen die heidnische Ueberlieferung ankämpfend*), verändert war, sondern muß die des mittleren und niederen Volkes vorzugsweise im Auge haben. Bei dieser zeigt sich ein starker Konservativismus, der einzelne Stücke, die Jahrtausende auseinander liegen, durch Form und Schnitt zusammenführt.

Das altgermanische Kopftuch wird heute noch von Landfrauen getragen. Die hohen Hüte burgundischer Damen des 15. Jahrhunderts können wir noch heute in einzelnen Schweizerkantonen entdecken und eine eingehende Untersuchung dürfte gerade hier überraschende Erfolge zeitigen, die keineswegs vom Zufall herzuleiten sind**).

Nur Germanen und Slaven haben noch in Europa eine vielgliedrige Volkstracht, die in ihrer Gesamtheit betrachtet, etwas anderes ist, als die nur in Einzelheiten von einander abweichenden Trachten der Romanen. Eine interessante und sicher lohnende Arbeit dürfte es überdies sein, die in Spanien und Italien vorkommende ländliche Kleidung auf ihren eventuellen germanischen Ursprung zu untersuchen. Die Formen sowohl wie die an Ort und Stelle gebräuchlichen Bezeichnungen würden darüber gewiß schätzenswerte Anhaltspunkte ergeben und vielleicht auch Erinnerungen an die frühen germanischen Besiedelungen bloßlegen.

Gehen wir weiter auf dem Wege, um das einheimisch Nationale in der Kunst zu unterscheiden von dem, was unsere Verblendung, unsere Prunksucht, um nicht ein härteres Wort anzuwenden, in das Vaterland hineingeschmuggelt haben, dann werden wir bei allem verweilen müssen, was der Bauer künstlerisch geschaffen hat. Spangen, Ketten, Nadeln, Knöpfe und Werkzeuge, insbesondere die Ausrüstung des Pferdes und des Wagens, sind alle in demselben Geiste geschmückt. Dabei entdecken wir auch, daß da, wo diese Kunst sich noch in dem engen Rahmen einer Hauskunst, das heißt noch frei von dem fabrikativen Betrieb gehalten hat, sich auch das Kunstgefühl der alten Germanen wiederfindet, soweit

---

*) In einem Konzil des 8. Jahrhunderts wird von den Angelsachsen gesagt: „Ihr legt eure Kleider an in der Weise der Heiden, die von euren Vätern vertrieben wurden; erstaunlich, daß ihr diejenigen nachahmt, deren Leben euch verhaßt war.“ Vergl. Hottenroth. Trachten. Bd. II, S. 9, Stuttgart, Weises Verlag.

**) Man macht neuerdings geltend, daß eine weniger ängstliche Verhüllung des Körpers für die Moral beider Geschlechter besser wäre, als unsere jetzige geschlossene Kleidung. Dagegen läßt sich jedoch einwenden, daß unsere Vorfahren schon demselben Bekleidungsprinzip huldigten, ohne gerade unmoralischer als andere Völker mit weniger verhüllenden Trachten zu sein, und daß die Kulturvölker des Altertums trotz ihrer südländisch ungenierten Bekleidungsfreiheit nicht von jenen Lastern frei zu sprechen sind, die man selbst in Männergesellschaft nur mit Widerwillen erwähnt. Wenn man also dabei die geschlossene Kleidung als eine Kulturschwäche bezeichnet, so scheint man dabei die Moral doch ein wenig als etwas Aeußerliches aufzufassen.

wir es aus den Denkmälern wiederherstellen können. Es steht diese Kunst durchaus nicht außerhalb der jezeitigen europäischen Kulturströmungen; wohl aber sind diese nicht imstande gewesen, den in ihr wirkenden nationalen Geist zu unterdrücken. Wohin wir auch blicken, in dem Umfange der Bauernkunst stoßen wir überall auf Erscheinungen, die als wichtige Glieder sich denen zugesellen, welche, wie das Volkslied, das Volksspiel, die Volkssprache u. a. in dem Strom des deutschen Geisteslebens zusammenfließen.

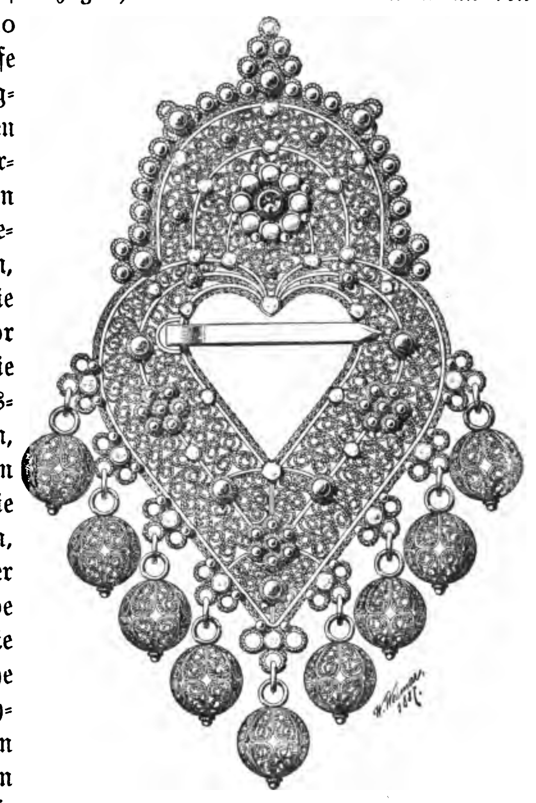


Abb. 57. Altländer Hemdspange mit Granaten.

Genossenschaftliche Leistungen.

Und nun wenden wir den Blick von dem Hause und der Person des Bauern zu dem, was er in Gemeinschaft mit seinesgleichen, wo individuelle Regungen nicht so laut mitreden dürfen, geschaffen hat. Schon in den letzten Nachklängen uralter Gebräuche, soweit sie in den Bereich des monumentalen Schaffens hinüberreichen, bei dem Maibaum, dem Totenbrett, der Braut- und Sterbekrone und anderen aus tiefster Sinnigkeit erzeugten Darstellungen weht uns wieder der Hauch naiver Kunstempfindung entgegen. Der Maibaum, das Denkmal der Lebenden, wie ihn Riehl treffend bezeichnet, kommt vorzugsweise in Oberbayern vor, wo die Bauern dem Stamme breite Brettchen zweigartig einfügen, die Abbildungen der Kirche, der vornehmsten Häuser des

Ortes, Figuren der Bewohner in Schnitzarbeit enthalten. Ihm steht als Denkmal des Toten das an Straßen, an Wiesen und vor Feldkreuzen mit Vorliebe aufgestellte Totenbrett gegenüber. Einst lag die Leiche auf ihm; jetzt erhalten darauf bezügliche Malereien das Andenken an den Verstorbenen, ein Memento mori, das der Gemütstiefe des Bauern das beste Zeugnis ausstellt. Auch in den Votivtafeln, die in den oberbayrischen Kirchen hängen und auf denen die Gebrechen und Krankheiten, welche geheilt wurden, die Stücke Vieh, welche vor Seuchen, die Häuser, die vor Feuers- und Wassersnot bewahrt werden sollen, in einem höchst populären Genrestil abgemalt sind, die Braut- und Totenkronen, welche kunstgewandte Finger dem teuren Familiengliede gewidmet haben und die steinernen Crucifixe, welche an Wegrainen Süddeutschlands stehen; sie gehören alle zu den wirksamsten Faktoren, die das Interesse des scheinbar so nüchternen Bauern für Kunst rege erhalten. Der Städter hat keinen Grund, auf diese ungefügen Kunstregungen herabzusehen; sie bilden jenen Block, aus dem die Hand des Meisters die besten Werke deutscher Kunst herausschälen kann!



Nr. 58. Vierländer Hemdspange.

1. Schrift und Münze.

Leider aber ist die Verblendung der großen Kreise so stark, daß die Wirksamkeit dieser volkstümlichen Kunstansätze unterschätzt wird, wenn sie überhaupt Beachtung finden. Der Einfluß der an der Oberfläche glänzenden und gleißenden klassischen Form ist noch immer so übermächtig, daß die auf das Zerstören des nationalen Volkstums gerichteten Kräfte noch nicht zurückgescheucht sind. Sind doch selbst zwei Adern,

in denen echt deutsches Leben pulst, schon unterbunden. Kräfte, die ungeschwächt auf die Volksseele wirken sollten, sind von derselben zum Teil losgelöst und durch andere ersetzt, die die Michelhaftigkeit unseres Volkes sich als einen Fortschritt vorstellt. Wären wir etwas weniger für andere und etwas mehr für uns besorgt, dann würden wir nicht zugeben, daß man uns unsere gute deutsche Schrift rauben und unsere Münze, die tagtäglich Millionen von Landsleuten an ihr Teuerstes erinnern sollte, zu einer Weltdirne erniedrigen will. Eine jämmerliche Herabwürdigung ist es immer, wenn wir aus Bequemlichkeit und übergroßer Rücksichtnahme auf andere uns unseres ererbten Besitzes entäußern. Hat wohl ein Volk eine charaktervollere und schönere Schrift hervorgebracht als wir Deutsche in den kräftigen Zügen der gotischen Majuskel und Minuskel. Gleich einem erkältenden Hauch umreift die steife lateinische Schrift den Gedanken, welchen deutsche Innerlichkeit erzeugt hat. Wie ganz anders wirken doch die Verse:

„Die Wolken ziehn, der Wind braust durch die Blätter,
Ein Regenschauer liegt auf Wald und Feld,
Zum Abschiednehmen just das rechte Wetter,
Grau wie der Himmel steht vor mir die Welt.
Doch wendet sichs zum Guten oder Bösen,
Du schlanke Maid, im Traume denk ich Dein.
Behüt Dich Gott, es wär so schön gewesen,
Behüt Dich Gott, es hat nicht sollen sein.“

„Die Wolken ziehn, der Wind braust durch die Blätter,
Ein Regenschauer liegt auf Wald und Feld,
Zum Abschiednehmen just das rechte Wetter,
Grau wie der Himmel steht vor mir die Welt.
Doch wendet sichs zum Guten oder Bösen,
Du schlanke Maid, im Traume denk ich Dein.
Behüt Dich Gott, es wär so schön gewesen,
Behüt Dich Gott, es hat nicht sollen sein.“

je nachdem sie in den knorrig-kräftigen Mönchsschrift- oder in lateinischen Lettern gedruckt sind. In der ersteren liegt eine urwüchsige Kraft, in den letzteren eine formale Gleichgültigkeit, die dem deutschen Gemüte fremd ist. Noch widersteht ja der Bauer instinktiv dem von kurzsichtigen Autoritäten ausgehenden Druck auf Verbreitung der Lateinschrift. Wie lange aber noch? Dann sinkt mit unseren Buchstaben wieder ein Bollwerk unseres Deutschtums, und vielleicht erkennt man, wenn es zu spät ist, wie mit solchen vermeintlichen Aeußerlichkeiten ein Teil nach dem anderen von unserem innersten Empfindungsleben preisgegeben wurde. Noch ist es Zeit, das Gebliebene nicht nur zu bewahren, sondern auch das Verlorene wieder zurückzugewinnen. Hören wir nicht auf jene Lockstimmen, die aus banger Sorge für das Auge uns die Seele aus dem Leibe scheuchen wollen, oder auch nur aus

Nachäfferei so thun, wie es die „Gelehrten“ machen. Der Bauer liebt die Gelehrtenschrift nicht; seine Bibel, sein Gesangbuch, seine Unterhaltungs- und Belehrungsbücher sind alle noch mit den markigen Zügen der gotischen Schrift gedruckt. Die Zeitung, welche es wagen würde, in lateinischen Lettern auf dem Lande zu erscheinen, ist von vornherein von größerer Verbreitung ausgeschlossen. Der gotische Buchstabe gehört aber auch auf behördliche Verfügungen, auf Briefmarken, Münzen 2c. Mag man auch entgegnen, daß für den internationalen Verkehr die Lateinschrift geeigneter sei als die gotische; das soll uns nicht beirren. Warum sollen wir Deutschen die Kosten dieses Verkehrs tragen? Kein Volk ist bisher so unglaublich nachgiebig gewesen, daß es, wie wir in unserer schwächlichen Bereitwilligkeit, die Kosten des Völkerverkehrs auf sich nimmt. Im Uebrigen wird derselbe nicht zu Grunde gehen, wenn wir uns auf uns selbst besinnen und unser geistiges Eigentum wieder im eigenen Lande zu Ehren bringen. Wichtiger als solche Rücksicht auf andere, die von anderen Völkern übrigens garnicht einmal beansprucht wird, ist, daß wir anderen auch einmal Achtung vor unserem Volkstum aufnötigen.

Wir sind es ja längst gewöhnt, daß der Bureaukratismus eine geradezu volksfeindliche Thätigkeit entfaltet. Wenn wir alle Bestrebungen übersehen, welche auf künstlerischem Gebiete von hier ausgingen, erkennen wir, gelinde ausgedrückt, eine geradezu klägliche Unkenntnis von dem, was das Volk als Kunst beansprucht. Mit Leistungen, wie unseren Banknoten, Briefmarken, Uniformen wird eine gesunde Empfindung nichts anzufangen wissen. Einen traurigen Beleg für die Schönheitsleere der Gegenwart bildet unsere Münze, deren Afterkunst zwar im Einklange mit den auch sonst gekennzeichneten antiquisierenden Neigungen der dekretierenden Beamtenklasse steht, die aber nur den Weg in den Geldsack, nicht aber in das Herz des Volkes findet. Wie sehr eignet sich doch gerade die Münze dazu, die Freude des Volkes an schönen Darstellungen zu benutzen, um es in jedem Augenblick an sein Deutschtum zu erinnern. Allerdings sind die geschmacklosen Prägungen, welche jetzt umlaufen, nicht dazu geeignet. Von einer wirklichen volkstümlichen Münze verlangen wir ein erhöhtes Bildwerk, eine weniger zusammengesetzte heraldische Prägung, deutsche Aufschriften und auch einen reicheren Wechsel der Darstellungen. Eine so deutsche Frau, wie unsere Kaiserin, hat auch das Anrecht, ihre holden Züge den Münzen zu leihen. Die Worte, welche Funken gleich die Herzen entzündeten, wie: „Ich habe keine Zeit, müde zu sein“, „Wir Deutsche fürchten Gott, sonst niemand auf der Welt“, „Lerne leiden ohne zu klagen“, „Eine feste Burg ist

unser Gott“ und andere, die unvergeßlich sind und zum prägnanten Ausdruck elementarer Stimmungen geworden sind, gehören ebenso auf Münzen, wie diese als Denkmale deutscher Thaten dienen können, wenn sie z. B. zu Ehren der kaiserlichen Botschaft von 1881, zu Jubiläen und anderen Ereignissen geschlagen werden. Warum soll auch die Rückseite nicht zur Darstellung unserer Vergangenheit benutzt werden; der baldige einhundertjährige Geburtstag unseres Kaisers Wilhelm I. eröffnet dazu eine weite Perspektive, die Großthaten seines Lebens dauernd zu verewigen. Bei den Bauern wird so mancher Erinnerungsthaler: Sterbe-, Krönungs-, Sieges-, Mansfelder u. a. Thaler pietätvoll aufbewahrt; sie dienen zur Erhaltung deutscher Art vielleicht mehr, als man ahnt*).

2. Die Kirche.

Nach dieser Abschweifung kehren wir wieder zurück zu dem, was der Bauer auf genossenschaftlichem Wege hervorbringt: zu Kirche und Friedhof. Bunt und mannigfaltig wie das deutsche Land, wie die Stämme, die es bewohnen, wie Haus und Trachten ist auch die kirchliche Baukunst da ausgeprägt, wo ein volkstümliches Empfinden noch nicht von den alles gleichmachenden Wellen des Verkehrs hinweggeflutet ist. Im Südwesten des Reiches, wahrscheinlich im engsten Anschlusse an die nachrömische Bauüberlieferung auf deutschem Boden, entwickelt sich die Architektur zu jener vielgliedrigen Steinbaukunst, die in den Kathedralen des Rheinlandes ihre höchste Blüte erreicht, von der der gesamte Kirchenbau des Landes nur ein vereinfachtes Abbild ist (Abb. 59). Der Haustein, welcher in mancherlei Arten fast überall zu Tage tritt,



Abb. 59. Kirche zu Laufen a. N.

*) Man vergleiche hier die beachtenswerten Vorschläge, die der Regierungsrat F. v. Brakenhausen in einem Vortrage niedergelegt hat. Abdruck in der Beilage zum „Deutschen Herold“. 1891 Nr. 7/8.

vermittelt das gemeinsame architektonische Band zwischen Dorf und Stadt und bringt jenen Kirchentypus hervor, der durch das große basiliken-artige Schiff mit seinen mächtigen Fenstern, mit seinem breiten Chor und runder Apsis und durch den trotzig sich emporreckenden, häufig un-symmetrisch gestellten, einfachen oder Doppelturm als ein getreues Abbild der beweglichen, kühn-schaffensfreudigen Bevölkerung gelten kann.

Dieser von dem leicht zu bearbeitenden Haustein beein-flußten Kunst steht die aus anderen Bedingungen hervorgegangene und aus anderen Materialien entwickelte des norddeutschen Flachlandes ent-

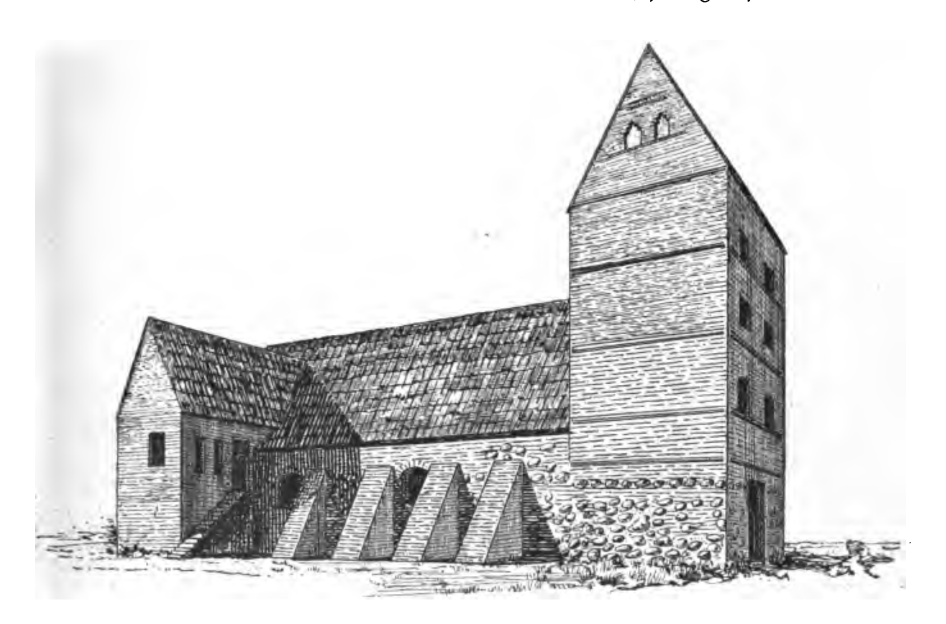


Abb. 60. Kirche zu Kl.-Waabs.
Aus Haupt. Kunstdenkm. Schleswig-Holsteins.

gegen. Im Westen, in den vielen Moor- und Marschenländereien Hannovers und Hollands ergiebt die Technik des Backsteinbrennens jene Art der Dorfkirchen, die mit breiten Mauern, mächtigem Dache und dem niedrigen pyramidenartigen, häufig abseits stehenden, quadratischen Turme so recht das gesetzte, würdevolle Wesen des Niederdeutschen veranschaulicht (Abb. 60). In der von slavischen Einflüssen durchsetzten Ostmark bis hinunter zu den Bergzügen des Riesengebirges und der Karpathen, in jenen aus vorwiegend Wald-, Acker- und Weideland bestehenden Ebenen, tritt in der malerischen Holzbaukunst wieder eine neue Form auf (Abb. 62), die in ihren dunklen, wenig durchbrochenen Blockwänden, in ihrem über-

hängenden Dachsystem und ihrem als Dachreiter aufgesetzten Galerienturm zum Spiegelbild der melancholisch-ernsten Landschaft wird, und in der großen Mitte, mit den brandenburger Marken als Höhe- und vielleicht auch als Ausgangspunkt die bescheidene aber kernige Granitbaukunst, welche sich im Umkreis des dörflichen Lebens nur selten von der mehr in den Städten gepflegten Backsteinarchitektur verdrängen läßt. (Abb. 61.)

Bei all diesen Kirchen sind nicht besondere, außerhalb des großen Kulturweges stehende Bestrebungen sichtbar, es zeigt sich vielmehr in ihnen ein deutliches Abfließen der in gewissen Zeitspannen bevorzugten Formen und Bildungen; während aber die Stadtarchitektur eine im



Abb. 61. Kirche zu Gramzow (Uckermark).

wesentlichen fortschreitende Entwickelung zeigt, die nur da unterbrochen ist, wo die politische Geschichte des Landes eine Weiterbewegung nicht zuließ, ist der Landbaukunst nur eine mäßige Entwickelungsfreiheit, häufig sogar eine Erstarrung eigen, die uns aber einen tiefen Blick gestattet in den geschichtlichen Werdeprozeß und in den unbewußten Drang der Volksseele. Unverfälschter als in jener kommt in dieser die lebendige Kraft des nationalen Empfindens zum Vorschein, die ein so feines Verständnis für die eigenartige Natur des Landes verrät, daß sie zum Spiegelbild der in der Tiefe wirkenden Kultur- und Kunstregungen wird.

Breit und fest wie ein steinerner „getreuer Eckard" steht inmitten des deutschen Dorfes die Dorfkirche. Die Volksseele be-

greift in ihrem Bilde jene Kraft, die mit dem Lichte des Christentums in das dunkle Walten einer entlegenen Vorzeit hineindrang, und die in harter Arbeit erst die Stätte ihres heutigen Wirkens schuf. Der geheimnisvolle Schauer vor dem Kampfe mit dem Heidentum spinnt drum poetische Sagen um die altersgrauen Steine, die gleich unsichtbaren Fäden die Generationen mit dem Bauwerk verbinden. Wunderliche Zeichen, die Zufall oder gläubige Einfalt demselben einst eingefügt haben, werden mit reichster Sagenornamentik umrankt. Bald sind es unerklärliche Inschriften, bald altkatholische Weihekränze, deren Bedeutung im Norden längst vergessen ist, bald aber auch die an vielen Kirchen befindlichen Schleifrillen, die immer wieder Veranlassung zu sagenhafter



Abb. 62. Kirche in Lubom (Oberschlesien).

Deutung geben. Denn alles, was dem Volke unerklärlich oder auch unheimlich ist, verliert hier an diesen steinernen Riesenamuletten seine Zauberkraft und wird auf diese Weise unschädlich gemacht. Andererseits strebt der Sinn dahin, durch gewisse Handlungen, durch einen Umgang um die Kirche ein übermenschliches Ziel zu erreichen, oder versucht, durch künstlerische Leistungen an dieselbe eine böse That zu sühnen, wie in einem Dorf der Priegnitz, wo der Bauer, welcher während des Gottesdienstes pflügte und dabei durch Unversehen seinen Jungen tötete, nun durch Stiftung von gemalten Fenstern ein stetiger Mahner für spätere Geschlechter wurde; immer weiß die geschäftige Phantasie das Unbegreifliche und das vermeintlich Böse mit der Dorfkirche in Verbindung zu bringen.

So sehr auch Kulturvorschriften auf die Gestaltung der Kirchen

eingewirkt haben, so läßt sich doch stellenweis eine bestimmte Grundform erkennen, die dann in einzelnen Gegenden durch Abwandlungen zu einem lokalen Typus geworden ist. Mit und ohne Chor, mit geradem Abschluß und halbrunder Nische oder auch ohne diese, bald mit quadratischem, bald mit oblongem Turm, hier abseits stehend, dort als zierlicher Dachreiter vorhanden, immer entdecken wir wieder neue Formen, die sich in den lokalen Typus hineinschieben. Namentlich hat der Turm seine monumentalste Geschichte; er ist das Wahrzeichen und oft das älteste Denkmal des Dorfes, von dessen Höhe die eherne Stimme dem jungen Erdenbürger ein erstes Willkommen zuruft oder ihn zu Grabe bettet.



Abb. 63. Kirche zu Reetz.

Erst im 15. Jahrhundert wurde der breite, oblonge Turm, eine Erinnerung an die Doppeltürme des Romanismus, zu einem quadratischen eingeschränkt und von dieser Zeit an entfaltet sich an ihm eine Kunst, die, ehrsam und konservativ, nur langsam die Bruchteile einer älteren, weit zurückliegenden Zeit abstreifen konnte. Interessant ist es hierbei, das Nachklingen der Gotik zu verfolgen, welche, nachdem ihre Rolle in der Hochkunst der Städte längst ausgespielt war, noch bis in das vorige Jahrhundert hinein im Anschauungskreise des ländlichen Architekten weiterlebt. Meistens erinnern freilich nur die spitzbogigen Fenster mit ihren Backsteinlaibungen an jene Epoche, bisweilen aber sind die Türme in einer prächtigen Weise ausgeschmückt, die geradezu überrascht. Zuerst noch schüchtern, als ob sich das Prinzip der ursprünglich massiven kernigen Hau- und Feldsteinkunst noch nicht recht hineinwagen wollte in die mehr dem Backstein gefügere Sprache der Gotik, dann in ungezügelter Schaffenslust, um endlich in dem Kampfe mit der Mörtel- und Schnörkelkunst des vorigen Jahrhunderts ruhm- und thatenlos zu verschwinden oder zu einem einförmigen Fialen- und Blendensystem zu erstarren.

Das Jahrhundert der Unnatur, der comédie larmoyante, prägte in seinem Vorübergehen auch der Dorfkirche seinen Geist auf. Hölzerne Wände und Gesimse, Stuckverkleidung und das leichte Schieferdach ersetzen das massive Steingefüge der älteren Zeit und, um den weltfreudigen Sinn auch noch nachdrücklicher zu bekunden, wird der ganze



Bau mit hellroter oder gelber Farbe getüncht, die Fenster werden ihres bunten Schmuckes entkleidet, und Luft und Licht dringen ungehemmt in den Innenraum, dessen weißgetünchte Wände die Akkorde des Neuen, des Modischen weiterklingen ließen.

Und doch dürfen wir uns nicht ablehnend gegen diese Kunst verhalten, die sich nur scheinbar, nur in ihrer Form-Grammatik, von ihren Vorgängern unterschied, die aber ihren Platz im Vorstellungskreise des Volkes trotzdem behauptete. Wie überall an allen Bauwerken — alles, was vor der lebenden Generation liegt, ist im Volksmunde schon alt — rankt sich auch an seinen Dorfkirchen eine volkstümliche Poesie empor, die der eiserne Schritt des Jahrhunderts der Dampfmaschine nicht zertreten konnte. Sei es nun, daß ihre kunstlos gefügten Granitfindlinge als die ältesten Zeugen aus dem Dämmerlicht der Vergangenheit ragen, sei es, daß ihre emporstrebenden Backsteinmauern von einstiger froher Schaffenskraft erzählen, oder sei es auch, daß ihre grünumbuschten Ruinenstätten von Not und Drangsal unserer Väter klagen; immer bleiben sie in dem Rahmen eines deutschen Dorfes, dessen Häuser selten über ein Jahrhundert zurückreichen, der Mittelpunkt, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart die Hand reichen. Denn nicht äußerlich durch gewaltige Konstruktionen und reichen Zierrat sind sie das geworden, sondern innerlich, in dem lebendigen Miterleben der Geschlechter mit den Schicksalen dieser anspruchslosen, schlichten Bauten ist das poesievolle Band geschlungen, das den Dorfbewohner mit seiner Kirche verbindet. Wie inhaltlos das Leben des einzelnen auch manchmal verflossen sein mag, im Schatten seines Dorfkirchleins war dieses dennoch reich und vielbewegt. Davon zeugen dann noch die vielen persönlichen Erinnerungen, die in demselben aufbewahrt sind. Die Totenkränze, Brautkronen, Kriegsandenken, Inschriften sind ein Beweis dafür, wie eng dieses persönliche Verhältnis zwischen dem Landmann und seiner Dorfkirche ist.

Gerade das letztere erhält das Interesse des Individuums für weitere Kunstschöpfungen auch dann, wenn die Verhältnisse einen allgemeinen Stillstand der Bethätigung herbeigeführt haben; nur darf man an diese Schöpfungen nicht mit dem an klassischer Kunst geschulten Verstande herantreten. Es sind andere Momente, nach denen das Innere und Aeußere eines Gotteshauses ausgeschmückt sind, die aber im letzten Grunde doch wieder künstlerisch anregend auf die breite Masse wirken. Wenn an einer Kirche der Lüneburger Haide ein sonderbar gestaltetes Kreuz eingemauert ist, so regt dasselbe die Phantasie des Volkes ebenso an, wie das bekannte Suantewitbild an der Dorfkirche zu Alten-

kirchen*) auf Rügen oder die Eckköpfe, welche auf vielen Kirchen Schleswig-Holsteins eine so eigenartige Verzierung bilden**) (Abb. 64). Für die Kunst ist es von weniger Bedeutung, ob viele bedeutende Werke vorhanden sind, als daß ein Volk die entferntesten Aeußerungen derselben begreift und an ihnen seine Phantasie befruchtet. So ist das oft unverstandene Spiel der Linien an einem jonischen Kapitäl für das Auge des Volkes erst dann bedeutungsvoll, wenn es sich mit allegorischem Beiwerk verbindet wie an der Kirche zu Alt-Landsberg, wo Totengebein eine derbe aber nicht unverstandene Sprache redet. Eine jede Kunst muß persönliche Beziehungen zwischen Objekt und Individuum knüpfen; diese sind dann die verborgenen Kräfte, welche rückwirkend den Schmuck eines Gebildes, einer Kirche bestimmen. Im Innern sind es Bilder, Trophäen, Altar und Kanzel, Gestühl, Geräte, Fenster, Wand und Decke, die durch das persönliche Moment über die Formschönheit hinweg zu einer tieferliegenden Seelenschönheit erhoben werden, außen ist es der Niederschlag aller architektonischen Stile, welcher vielfach in phantastischer Weise sich dem Verständnis der Masse anformt. Selbst in den wilden Schnörkeln der Zopfzeit liegt noch immer der Reiz des unmittelbar Empfundenen, der bald in märchenhaft, schwellender Wildheit, bald in herber Einfachheit sich über die Schranken des wohlgesitteten Baugedankens hinwegsetzt. Wie einen Mantel hängt der biedere ländliche Mauermeister den ornamentalen Schmuck über den Kern des Bauwerkes. Ob er auch von dem, was der Aesthetiker Kunst nennt, sehr weit entfernt ist, mit zäher Konsequenz hält er an dem Ideenkreise seiner Zeit fest und versucht, sie mit den geringen Mitteln seiner handwerksmäßigen Schöpferkraft zum Ausdruck zu bringen. Nichtsdestoweniger liegt auf dieser für den Stilfanatiker so barbarisch erscheinenden Kunst ein eigenartiger Lokalzauber, der nicht nur in dem ehrwürdigen



Abb. 64. Eckverzierung aus Nordschleswig.
Aus Haupt. Kunstdenkm. Schlesw.-Holst.

*) Vergl. Kugler in den Baltischen Studien 1840, Heft I und M. Weigel in „Bildwerke aus altslavischer Zeit", Braunschweig 1892.

**) Wieder ist hier das alte germanische Bestreben zu konstatieren, die freie Endigung durch ein solches Lebewesen hervorzuheben, das der Ornamentik eigen ist und auch an den Basen romanischer Säulen in ähnlicher Gestalt erscheint.

Alter begründet ist. Hier haben wir einen Spiegel der Seele unseres Volkes vor uns. So trotzig, eigensinnig und doch zielbewußt der Steinmetz dem zähen, widerstrebenden Materiale seine grobe Formsprache aufzwang, so hat auch der Bauer nur widerwillig der welschen Schönheitsschablone den Eingang gestattet; wo sie erscheint, ist sie mit greifbarer Deutlichkeit seinem Begriffsvermögen angepaßt worden. Darin liegt eben



Abb. 65. Kirche zu Witzworth.
Aus Haupt. Kunstdenkm. Schleswig-Holsteins.

der Wert dieser von dem Formalschönen so weit entfernten Werke, daß in ihnen der Handwerker zum Künstler wird vermöge der in ihm schlummernden, nationalen Gestaltungskraft, die, wenn sie mit Talent und günstigen Zeitverhältnissen in Verbindung tritt, auch das Höchste erreichen kann. Nicht die kühle Aesthetik der Romanen hat bei diesen Kirchen Pate gestanden, sondern die Kraft der Ueberfülle, welche Form an Form fügt, wie Laune, Material und der enge Horizont der Heimat sie vorzeichnen, die da giebt, um zu geben und bildet, um zu bilden.

Im Gegensatz zu den Domen mittelalterlicher Städte ist die Kirchbaukunst des Landes bei bescheideneren Verhältnissen stehen geblieben, die noch von der Bedürfnislosigkeit der ältesten Zeiten erzählen. Es ist daher nicht gut, wenn man bei Neubauten über die Bedürfnisse einer Dorfkirche hinausgeht und nach dem Vorbilde der Stadtarchitektur ein neues Haus baut, das nach allen Gesetzen der Baukunst entwickelt ist. Sobald in solchem Gebäude der große Raum die wenigen Zuhörer erdrückt, ist dem Bauern die Andacht gestört; er will eng bei seinen Nachbarn sitzen, den Prediger, die Bilder, alles ins Auge fassen können. (Abb. 65.) Selbst die großen, aus anderen Gründen erbauten und noch vorhandenen Dome, die ehemalige Klosterkirche zu Jericho und der Dom im heutigen Flecken Bardowieck, haben unter diesen Umständen etwas Tragisches. Wie verlorene Posten recken sie sich empor, als wollten sie ausschauen nach den Zuhörern, die zu ihnen passen. Der Bauer verlangt von seinem Gotteshause, daß es inmitten grüner Bäume steht, und daß eine Mauer den geheiligten Bezirk umgebe, die das Heiligtum schon äußerlich als etwas Geweihtes, dem Tagesgetriebe Entrücktes hervorhebt. Das Zufahrtsthor ist dementsprechend häufig monumental errichtet, hinter dem die kunstvollen Grabkreuze hervorlugen. Man vergleiche nun mit der stillen Ruhe eines solchen deutschen Friedhofs, der unter üppigem Grün die Reste der Verstorbenen bettet, die stolze, lärmende Parade-Architektur, die vielen steinernen Klageweiber der Romanen, die den Père Lachaise, die campi santi in Mailand, Genua, Rom, Neapel oder eines Dorfkirchhofs erfüllen.

Wie die Kehrseite im modernen Kunstschaffen gerade der Mangel jeder Rücksicht auf das Volkstümliche überhaupt ist, so zeigt sie sich auch in den neuen Kirchen. Es ist doch eine eigene Sache mit der Volksseele. Unbekümmert um die Ergebnisse der Wissenschaft bildet sie sich ihre Welt für sich; sie hat ihre eigne Schönheitsempfindung, die oft mit der Kathederweisheit der Aesthetik nicht übereinstimmt, die aber darum nicht weniger Recht auf Beachtung hat. Nicht ungestraft läßt sie sich übersehen; sie rächt sich dadurch, daß ihr das Verständnis für die Erfolge der Wissenschaft abgeht. Letztere hat nicht vermocht, tiefeingewurzelte Anschauungen aus grauer Vorzeit auszurotten. Dem Volke ist Roland noch immer der kühne Heldenjüngling, der Europa durch seinen Opfertod von heidnischer Unterdrückung rettete, nicht aber jener Raufbold, den die Geschichtsforschung aus ihm gemacht hat. Die kraftvoll-demütige Gestalt Tells, wie sie uns Schiller geschildert hat, wird ewig im Volksbewußtsein weiterleben, wenn auch die Wissenschaft ihre Existenz in Frage stellt. Auch die kirchlichen Neuschöpfungen der letzten Jahre

stehen der Volksseele fremd gegenüber, denn sie sind kalt und nüchtern, wie ja überhaupt unsrer Kunst die Seele fehlt. Das bewußte Wollen und die Kenntnis der Ursachen des Schönen erzeugen jene scharf ausgeprägte Proportion der Teile, die in letzter Linie auf mathematische Deduktion zurückgeht, während daneben das natürliche Gefühl für Farbe durch bestimmte, durch den Verstand erklügelte, Farbentheoreme getrübt wird. Zu diesen Voraussetzungen tritt nun noch der Maschinenbetrieb, und alle vereint erzeugen dann Gebilde, die in ihrer eleganten Trockenheit und starren Logik ungemein dürftig sind. Die Wissenschaft und der Verstand haben vereint das neue Gotteshaus erzeugt; sie haben aus dem malerischen Innern, in dem fast jedes Stück für die Gemeindemitglieder seine Geschichte haben sollte, eine vornehm-nüchterne Halle gemacht, in der der Mann aus dem Volke sich nicht wohl fühlen kann, weil er ihre Schönheit nicht zu empfinden vermag. Die Poesie des Alten, Herkömmlichen ist verschwunden; an ihre Stelle sind das Saubere und Geleckte getreten, die dem Malerischen geradezu entgegenwirken.

Die moderne Baukunst erfordert Verständnis für ihre Schönheit, die der alten Bauernkirchen appelliert an das naive Gefühl, an den Natursinn des Menschen; die erstere wendet sich an den Verstand, die letztere an das Gemüt. Muß das so bleiben? Beklagenswert ist es, daß Unverstand und Neuerungswut auch ohne zwingenden Grund das Innere der Kirchen in diesem Sinne ernüchtern möchten. Die Kirche ist ein Gemeindehaus im besten Sinne des Wortes; in ihm finden sich die höchsten Interessen der Gemeindemitglieder zusammen. Darum ist es um so mehr zu bedauern, daß hier und dort schon alles daraus verbannt wird, was die einzelnen mit einem Gefühl trauter Anhänglichkeit erfüllen kann. Verschwunden sind zum Teil die altertümlichen Stühle, die in ihrer urwüchsigen Derbheit doch so treuherzig ausschauten, verschwunden die reichen, oft so naiven Wandmalereien, die Kirchengeräte und alles, was nicht mit dem Gemäuer fest verbunden war. Selbst die poesievollen Braut- und Totenkronen mit ihrem flatternden Bänderschmuck, die Totenkränze teurer Heimgegangenen werden unbarmherzig entfernt oder oft garnicht hereingelassen. Nichts ist geblieben, das den Lebenden mit dem Toten, die Gegenwart mit der Vergangenheit verbindet.

Es giebt noch Gemeinden, wo die Kirche die steinere Chronik der Generationen ist, welche den Enkeln die Leiden und Freuden, die Not und die freudenreichen Tage der Vorzeit erzählt, welche von dem segensreichen Wirken längst heimgegangener Patrone oder ausgezeichneter Söhne der Gemeinde spricht. Hier sind die gestifteten Becher, Kelche,

Bilder ꝛc., die eroberten Fahnen, dort stehen oder liegen die alten Grabsteine der Vorfahren, um die die Sage oftmals ihre geheimnisvollen Fäden gesponnen hat und so ein unsichtbares aber inniges Band zwischen Einst und Jetzt schlingt — das alles will man eintauschen gegen die Langeweile, die Nüchternheit und die erkältende Gleichgültigkeit der modernen Industrieerzeugnisse.

Die steinernen Grabzeichen älterer Geschlechter wandern hinaus auf den Platz, wo sie dem Gespötte der Dorfjugend preisgegeben sind oder sie werden als brauchbares Material zum Aufbau einer Mauer benutzt. Die Wände werden mit geraden Linien bemalt, die Emporen als Eichenholz lackiert und der Estricht cementiert; die Geräte und der Altar wandern in ein Museum, wenn sie nicht gar ein Trödler kauft. Keine Blume winkt dem Besucher freundlich entgegen; überall Oede und Langeweile, „der kalte graue Wintergast“. Und dann ist die nächste Folge, daß der Besuch schwächer und schwächer wird, daß die Anhänglichkeit an Heimat und Gemeinde immer mehr abnimmt. So werden die alten Kirchen jedes Reizes entkleidet, so werden neue erbaut, in die von vorn herein keine Poesie einzieht.

Treffend spricht Theodor Fontane über diese Verhältnisse, indem er die Kirche zu Geltow bei Potsdam beschreibt. Er sagt:

„Die Kirchthür ist angelehnt; wir treten ein und halten Umschau in dem schlichten Raume: weiße Wände, eine mit Holz verschlagene Decke und hart an der Giebelwand eine ängstlich hohe Kanzel, zu der eine gradlinige Seitenstiege führt.

Und doch ist das ganze nicht ohne stillen Reiz. Krone neben Krone; gestickte Bänder, deren Farben halb oder auch ganz verblaßten; dazwischen Myrrten und Immortellenkränze im bunten Gemisch. Das Ganze ein getreues Abbild stillen, dörflichen Lebens; er war geboren, nahm ein Weib und starb.

Es ist jetzt Sitte geworden, die Kirchen dieses Schmuckes zu berauben. „Es sind Staubfänger“, so heißt es, „es stört die Sauberkeit.“ Richtig vielleicht und doch grundfalsch. Man nimmt den Dorfkirchen oft das Beste damit, was sie haben, vielleicht auch ihr letztes. Die buntbemalten Fenster, die großen Steinkruzifixe, die Grabsteine, die vor dem Altar lagen, die Schildereien, mit denen Liebe und Pietät die Wandpfeiler schmückten, — sie sind alle längst hinweg gethan; „sie nahmen das Licht“, oder „sie waren zu katholisch“, oder „die Fruen und Kinner verfierten sich.“ Nur die Braut- und Totenkronen blieben noch. Sollen nun auch diese hinaus? Soll alles fort, was diesen Stätten Poesie und Leben lieh? Was hat man denn dafür zu bieten?

Die Totenkronen, zur Erinnerung an Heimgegangene, waren namentlich dem aufs Saubere und Ordentliche gestellten Sinn Friedrich Wilhelms III. nicht recht. In den Dorfkirchen, wo es Sonntags zum Gottesdienst erschien, duldete er sie nicht. Er gestattete aber Ausnahmen. Pastor Lehnert in Falkenrhede erzählt: Eine alte Kolonisten-Witwe in einer Gemeinde verlor ihren Enkel, den sie zu sich genommen und erzogen hatte und der ihr ein und alles war. Sie ließ eine reich mit Bändern verzierte Totenkrone anfertigen und begehrte, solche neben ihrem Sitze in der Kirche aufhängen zu dürfen, „weil sie sonst keine Ruhe und Andacht mehr habe." Pastor Lehnert gab nach. Der König bei seinem nächsten Kirchenbesuch (von Paretz aus) bemerkte die Krone und äußerte sich mißfällig; als ihm aber der Hergang mitgeteilt wurde, fügte er hinzu: „Will der Frau ihre Ruhe und Andacht nicht nehmen". Solche Fälle, wo Ruhe und Andacht eines treuen und liebevollen Herzens an einem derartigen, noch dazu höchst malerischen Gegenstande hängen; sind viel häufiger, als nüchterne Verordnungen Unbeteiligter voraussetzen mögen."

So einer der besten Kenner des märkischen Landvolkes. Es ist durch diese anspruchlose Geschichte ein deutlicher Beweis für die ethische Seite solcher Erinnerungen gegeben.



Abb. 66. Spange aus dem Altenlande bei Hamburg.

5. Folgerungen.

Nach dem im Vorangegangenen Geschilderten nimmt die Bauernkunst einen bedeutenden, entwickelungsfähigen Platz in dem Kunstschaffen germanischer Völker ein; sie besitzt ihre eigene Aesthetik und bildet die Brücke, mittels deren die heutige Kunst überhaupt noch mit den in der Vergangenheit vorgezeichneten Linien zusammenhängt. Alle Einflüsse anders gearteter Kulturen haben sich diesem in der Bauernkunst vorherrschenden Prinzip unterordnen müssen, wenn sie Eingang bei dem Volke fanden. Wir haben gefunden, daß der Begriff „Bauernkunst" erst dann wahrnehmbare Formen annahm, als sich der Stand von dem in der Industrie beliebten Wege zurückzog und selbständig kunstproduktiv wurde. Die Erstarkung der Gewerbe und ihre Annäherung an den fabrikativen Betrieb kam hinzu, um diese Scheidung zu verstärken. Vor dem dreißigjährigen Krieg war von derselben noch nicht viel zu bemerken, weil sich damals noch Bürger- und Bauerntum näher standen, oder doch wenigstens beide ihre künstlerischen Anregungen aus denselben Geistesquellen schöpften. Die nach dem Kriege herbeigerufenen Industriearbeiter, welche in manchen Teilen Deutschlands einen völlig wirtschaftlichen Umschwung herbeiführten, vertieften diesen Riß in der nationalen Produktion ganz bedeutend. Damit aber wird zugleich die Bauernkunst zu ihrer Aschenprödelrolle hinabgedrängt. Neue Anregungen kamen nur vereinzelt zu derselben, und so blieb sie, vielleicht zu ihrem Glück, auf die von den Altvordern überkommene Formenwelt beschränkt. Nur in Gebieten, wo in langen Zeitintervallen jede landwirtschaftliche Thätigkeit ruhte, konnte sie wie in den Alpenländern auch zu einer handelsgewerblichen Bedeutung gelangen, wobei sie aber stellenweise von den alten Bahnen abgedrängt wurde.

Andererseits kam ihr der Charakter einer Hauskunst sehr zu statten; durch ihn ist die alte Tradition weiter gepflegt worden. Sie bildet in

dieser Hinsicht ein treffliches Seitenstück zu unserer Sagen- und Märchenpoesie, die sich ja auch unter denselben Umständen durch den Mund alter Frauen von Generation zu Generation fortpflanzte und zwar in dem Maße unverfälscht, als die Abgeschlossenheit der Gegend fremden Einflüssen den Eingang verwehrte. So retteten sich alte Techniken wie Kerbschnitt, das Filigran, Weberei und Wirkerei, alte Anschauungen der Form, welche in Kleidung, im Hausbau und an dem Hausrat zur Geltung gekommen sind, zu uns hinüber.

Noch heute wird die gewerbliche Eigenthätigkeit vielerorts gepflegt. Abgesehen davon, daß jeder Bauer, soweit es in seiner Macht steht, bei größeren Unternehmungen durch thätige Mithilfe oder durch selbständigen Einkauf der Materialien, sich einen großen Einfluß sichert, nimmt er auch stellenweise diese Thätigkeit ganz in die Hand. In den Gebirgsgegenden Oberbayerns werden die Dachstühle mit Hilfe des Erbauers „aufgerichtet". Am mittleren Inn bauen die Bauern mit ihren Leuten selbst unter Mitwirkung weniger Handwerker, bisweilen werden selbst die Ziegel von ihnen bereitet.*) Das Institut der „Stör" bei welchem die Handwerksarbeiten von reisenden Leuten, die von Haus zu Haus ziehen, wo sie jährlich ein- oder zweimal einkehren und Verpflegung finden, verrichtet werden, ist über ganz Süddeutschland verbreitet. Der Altländer Bauer streicht und pinselt jahraus, jahrein an seinem Hause, das im Innern im buntesten, nicht geschmacklosen Farbenschmuck prangt. In Jütland gab es noch bis in die Mitte dieses Jahrhunderts eine eigene Bauerntöpferei**), die auch in einzelnen Teilen Deutschlands bezeugt ist. Dazu kommt, daß auf dem Lande die Scheidung der Gewerke nicht so durchgeführt ist wie in der Stadt: der Tischler übernimmt die Arbeiten des Schmieds, dieser die eines Uhrmachers oder Stellmachers; die Schneiderin vor allen anderen ist eine wichtige Persönlichkeit, welche bei allen häuslichen Kunstfragen mit zu Rate gezogen wird. Ich habe auf meinen Wanderungen durch Deutschland mehr als ein Allerweltsgenie angetroffen, das in allen gewerblichen Thätigkeiten wohlbewandert war. Um einen dieser ländlichen Mustererfinder konzentriert sich bisweilen eine ganze Industrie, die dem Dorfe selbst zum Ruhme dient; ein solches Genie hat die Schnitzerei in den Schweizern Thälern geschaffen, solche Beispiele haben wahrscheinlich auch die eigenartige Tracht der Betzinger bei Tübingen, die Heiligenbilderindustrie in Süddeutschland, die Strohflechterei und Uhrmacherei im Schwarzwald, die Kerbschnitzarbeiten an dem Nordmeere u. a. hervorgerufen. Eine sehr

*) Vergl. Bavaria I. S. 283.
**) Vergl. Jahrb. f. mecklenburgische Geschichte 2c. X. Bd. 1895 S. 243.

schöne Hausindustrie hat sich bei den Jamunder Bauern bei Köslin*), im Altenland bei Hamburg**), in vielen Bergthälern der Alpen, in Mitteldeutschland und in anderen Gegenden herausgebildet. Die textilen Künste sind vor allen anderen bei den Bauern angesehen, obwohl bei ihnen am ersten industriell hergestellte Erzeugnisse verfälschend und zerstörend eindrangen, da bei den Frauen die glänzenden, bestechenden Fremdlinge am leichtesten Anhänger fanden. Dennoch waren diesen an den alten Hausthätigkeiten, dem Sticken, Nähen, Spinnen und Weben feste Schranken gezogen, über die sie so leicht nicht hinweg kommen konnten.

Nach dem Vorausgeschickten ist es unnötig die Berechtigung der Bauernkunst zu betonen; sie ist für das nationale Deutschtum wichtiger als die jüngere Industriekunst. Hier scheiden sich die Wege: Volkskunst für das ganze deutsche Volk, Industriekunst zunächst nur als Inbegriff ökonomischer Werte für den Austausch der Völker untereinander. Es wird nicht ausbleiben, daß nach dem Wiedererstarken unserer Bauernkunst auch die letztere ihre Anregungen aus dieser zieht und so zu ihrem nationalen Urquell zurückkehrt; denn mehr noch als ein ethischer Faktor verdient die Volkskunst als Voraussetzung jeder nationalen Kunst hervorgehoben zu werden. Wir werden nie eine wirkliche umfassende Volkskunst besitzen, solange wir nicht auf die Kunst der Bauern zurückgreifen und aus ihrem Daseinskodex die Elemente ziehen, die — volkstümlich und deutsch — für eine national abgerundete Entwickelung notwendig sind. Was hat uns das Stolpern in die Fremde genützt? Garnichts! Nur mehr Fremdlinge kamen in unser Land, so daß wir mit dem eigenen Kunstempfinden immer mehr zum Schweigen gebracht wurden. Nur die Kunst, welche der Bauernkunst am nächsten steht, die Romantik, versuchte hier und dort den Bann des Fremdtums abzuschütteln. Schon in dem Vordringen des Gebirgsstils in die Städte (Villen, Bahnhöfe rc.) liegt ein Beweis für die gesteigerte Wertschätzung des Bauernstils. Jetzt macht sich eine immer stärkere Strömung nach dem Romanismus hin geltend; in dem westlichen Teil von Berlin trifft man Häuser, die den Betrachter vollständig in die Tage Alt-Nürnbergs zurückversetzen können.

Unsere deutschen Kunstbethätigungen bilden einen ewigen Jungbrunnen, aus dem wir Neues schöpfen können — wenn wir wollen; sie bilden ein Hinterland, dessen Kräfte niemals versagen. Darin sind wir anderen Völkern überlegen, daß wir aus den fremden Zusätzen

*) Vergl. Zeitschrift d. Vereins f. Volkskunde I. S. 77.

**) Vergl. Zeitschr. d. Kunstgewerbe-Vereins in München. 1892. S. 29 fg.

etwas Eigenes geformt haben, das immer wieder für neue Schöpfungen ergiebig bleibt, und das noch heute in der Volkskunst scharf ausgeprägte nationale Züge bewahrt hat.

Die bestimmten Voraussetzungen, welche diese Kunst geschaffen haben, sind die ureigenste Temperament-Anlage, die Naivität, mit der die ältesten fremden Einflüsse verarbeitet wurden und lokale Einflüsse, die in der Natur des Landes ihren Ursprung haben. Der Wälderreichtum Deutschlands steht hier voran. Den romanischen Ländern fehlt der Wald fast ganz; nur an vereinzelten Stellen wie bei Fontainebleau, das wohl nicht ohne ihn für die französische Kunst so bedeutungsvoll geworden, an den Pyrenäen, in Unteritalien giebt es noch zusammenhängende Wälder. Man hat wohl einmal berechnet, daß alle romanischen Länder zusammen nicht einmal den Wälderreichtum Deutschlands erreichen, der unserer Heimat schönster Schmuck ist. Die deutsche Kunst ist eine Waldkunst. In den tiefen Schatten der Wälder konnte unsere Kunst entstehen, denn sie beschützten das Traulich-Intime derselben. Das Holz ist das nationalste Material der Deutschen von den ältesten Zeiten an, das schon in dem Bericht des Priskus bezeugt ist, der 448 im Gefolge einer byzantinischen Gesandtschaft zu Attila kam und dessen Aeußerungen wir wohl auf deutsche Stämme beziehen können. Dann aber liegt die älteste Baukunst*) mit ihrer Holztechnik noch in Berichten und in den auf Stein übertragenen Formen vor uns. Eine notwendige Folge war es später, daß da, wo das alte Material durch den letzteren ersetzt wurde, was wohl mit der Verminderung des Waldreichtums Hand in Hand ging, auch zuerst die zersetzenden Einflüsse des Fremdtums hervortreten, in Lothringen, in der Pfalz, im Elsaß und den westlichen Teilen der Rheinprovinz. England, in dessen Wälder Robin Hood, der Mönch Tuck hausten und die schönsten Waldmärchen und Balladen entstanden, hat seinen besten Schmuck längst dem gierigen Erwerbsinn geopfert**); es entfernt sich aber auch mehr und mehr von den Erinnerungen an, die es mit uns gemein hat. Philipp II. hatte eine Ahnung von dem volksstärkenden Einfluß des Waldes auf die Angelsachsen, als er 1588 an die Armada den speziellen Befehl erließ,

---

*) Die fremden Worte wie χάλιξ = cala = Kalk, tegula = Ziegel, mortarium = Mörtel, turris = Turm, fenestra = Fenster, solarium = Söller gestatten uns einen indirekten Schluß auf die früheste deutsche Baukunst.

**) Mit welcher Gleichgültigkeit die Engländer einst die Wälder ihres Landes zu Grunde gehen ließen, läßt sich daraus ermessen, daß im vorigen Jahrhundert eine einzige Eisenschmelzhütte zu Lamberhurst, obschon sie nicht mehr als 5 Tonnen Eisen in der Woche hervorbrachte, jährlich an 200 000 Klafter Holz verwüstete, das zum größten Teil prachtvolle Eichenwaldungen umfaßte.

alle Waldungen in England niederzubrennen, wenngleich er damit zunächst nur die Eisenindustrie vernichten wollte. Jetzt wo sich an Stelle des einst hochberühmten Ardenwaldes rauchende Fabrikschlote erheben, hat England selbst diesen Schlag gegen sich gerichtet und damit die Entwickelung eines gesunden Volkstums gehemmt, was in seinen agrarischen Verhältnissen immer deutlicher hervortritt.

Schattenlos liegen jetzt die klassischen Länder, den versengenden Strahlen der Sonne ausgesetzt; ins Grab sind aber auch jene kernfesten Bauerngeschlechter gesunken, die dem Altertum Staaten und Kulturen gaben. Namentlich ist in Italien schon lange der Unterschied zwischen Bauer und Städter verwischt. Wenn dort im Altertum jeder freie Landbauer Bürger einer beherrschenden Stadt sein mußte, so war hierdurch schon gesorgt, daß die keusche und naturwüchsige Derbheit germanischer Waldbewohner nicht aufkommen konnte, weder im Leben des Volkes noch in der Kunst*). Mit den Lorbeer-, Cypressen- und Olivenhainen, fest umpanzert mit steingefügten Mauern, kann man wohl Kunstprodukte wie den Park der Villa Borghese, die Kaskadenbauten von Terni und Tivoli entstehen lassen, nicht aber Waldduft und Waldeinsamkeit unserer Heimat.

In die deutschen Wälder haben sich die Schatten der alten Heldengötter zurückgezogen, als sie vor dem Lichte aus Nazareth weichen mußten; von hier aus befruchten sie noch immer die Phantasie ebenso wie dereinst, bevor die heiligen Bäume Hessens, Westfalens, Pommerns und Preußens dahinsanken. Hat auch die Axt so manche Lücke in den Zusammenhang des grünen Waldesfriedens gerissen, noch immer ist er unser bestes Landeskleinod. Nicht Zufall ist es, daß in so manchem Eigennamen sein Andenken nachklingt, nicht eine eigenmächtige Phantasie, wenn die Stammsage der Sachsen das Volk und seinen König aus einem Walde wachsen läßt, wenn sich bei den alten Barden die ganze

*) Den Unterschied zwischen Deutsch- und Romanentum kennzeichnet nichts so sehr als das starre Festhalten des ersteren an dem Einfach-Alten und die Neuerungssucht des anderen. In Italien und Frankreich habe ich oft in den ärmlichsten Bauernstuben die modernsten Erzeugnisse: eiserne Bettstellen, Stühle und Tische gefunden. Allen Neuerungen der Mode finden Eingang bei ihren Bewohnern. Moderner Kleiderschnitt, die neuerdings in Mode gekommenen Lederschuhe, Gummischuhe, Gigerl-Uhrketten, Wäsche, Shlips und vieles andere wird mit Grazie und Behagen getragen. Nicht unübel ist der Eindruck, denn dieses Wesen hängt ja mit der pathetischen, tänzelnden Weise des Volkes innigst zusammen, während es bei uns erst den Gigerl macht. Selbst auf die Kirchhöfe folgt der Schatten dieser Gedankenrichtung. Auf der einen Seite die stille Ruhe eines deutschen Friedhofes, auf der anderen die stolze, lärmende Paradearchitektur des Romanen, die als Ausdruck menschlicher Eitelkeit noch in dem engen Cirkel des Todes getragen wird.

Welt zu der Esche Yggdrasil gestaltet oder die Irminsäule, Eichen und Buchen eine so große Rolle in der deutschen Mythologie spielen. Noch jetzt werden ja alle Volksfeste in seinem Schatten gefeiert, noch sehnt sich der Städter hinaus unter das grüne Geäst, als ob er von dort etwas Frieden mit heimbringen könnte. Und dieser Wald ist nicht ohne Einfluß auf unsere Kunst geblieben; er klingt aus den Poesien unserer Dichter wieder, er weht uns aus den Schilderungen unserer Maler entgegen und er umfaßt inhaltlich und stofflich unsere Bauernkunst. Man nehme Deutschland den Wald und man hat unserem Volke den Todesstoß gegeben. In Rußland keimt nur da eine Volkskunst, wo sich größere Waldkomplexe zwischen die Ansiedelungen schieben; dafür wuchert in den Steppengegenden jene schwermütige Volkspoesie empor, die in Leo Tolstoi ihren höchsten Gipfelpunkt bis jetzt erreicht, und die in den fanatischen, zelotischen Sekten ihren weitesten Pessimismus ausgedrückt hat.

Kommen wir auf unsere Kunst zurück, so geht aus dem Umfang und der Tiefe der Bauernkunst zur Genüge hervor, daß der Germane ein Schönheitsideal besitzt, welches anders geartet ist, als das der Romanen. Nur mit Vorsicht darf ich hierbei von „Schönheit" sprechen, da ja die meisten Menschen eine ganz einseitige Vorstellung von einer solchen haben. Das Wort ist hier nur auf jenen Ausdruck des Gefallens bezogen, der in den vielen Aeußerungen der germanischen Rasse gemeinsam erscheint. Dieses Schönheits-Ideal ist aber zugleich derartig fest umschrieben durch unsere Vergangenheit und durch unser deutsches Empfinden, daß es auch einer nationalen Zukunftskunst ein bestimmtes Gepräge verleihen kann, wenn wir endlich einmal zu uns selbst zurückkehren und nicht an demselben vorbeistolpern. Das Kunstprinzip des Germanismus ist die Unregelmäßigkeit, das Gegenteil des Gesetzmäßigen. An Säulenbauten mit ganz verschiedenen Kapitälen an Portalen mit anders gestalteten Seiten und noch an mancher in das Auge fallenden Stelle der Baudenkmäler tritt diese Unregelmäßigkeit schon im Romanismus als vorherrschende Tendenz auf, erzwingt sich in der Gotik Anerkennung, ist in der deutschen Renaissance die Ursache der köstlichen Frische und feiert schließlich im Rokoko und Zopf ihr wildestes Bachanal. Daneben geht der Zug nach einer phantastischen Ueberfülle, aus der sich erkennen läßt, wie die sinnende, träumerische Natur sich künstlerisch in unerschöpflichster Gestaltungskraft umsetzt, um in folgerichtiger Entwickelung in mystischen, fabelhaften Erdichtungen auszuklingen. Diese Tendenzen entwickeln sich in einer Richtung vorwärts, die mit jener der antiken Kunst wohl parallel geht, sich wohl auch mit ihr schneidend aber sich nie mit ihr

in denselben Endpunkt zusammen findend. Es ist nicht paradox zu behaupten, daß die antike Schönheit eine vorherrschend linienhafte, die unsrige aber eine farbenhafte sei. Wie die Berge Griechenlands in rhythmischen Kurven verlaufen, die Farben in energischen Zügen die landschaftliche Natur getönt haben, ja selbst seine Bevölkerungen nur äußerlich von einander abweichen, so wendet sich auch seine Kunst nur an Stimmungen, deren erste Vorbedingung Klarheit ist. Aus diesen Umständen erwuchs die Kunst, welche der Welt die Gesetze des Schönen vorschrieb. Bei uns, wo Meeresküste, Flachland, Hochgebirge, Sumpf und Haideland, Steppe und Sandberge durcheinander gewürfelt sind, Sonne, Luft und Vegetation das Land in mattere aber wechselvollere Farben kleiden, ein Mensch neben dem anderen selbständig im Denken und Fühlen emporwächst, da nimmt auch die Kunst eine Form an, die



Abb. 67. Spätgotische Ranke aus Bordesholm bei Kiel.
Aus Haupt. Kunstdenkm. von Schleswig-Holstein.

sich mehr an die Innerlichkeit wendet. In der Antike herrscht das Hoheitsvolle, Majestätische vor; wir wollen das Charakteristische, Seelen- und Gemütvolle; wir können in jener wohl das Walten eines anderen Volksgeistes erkennen nicht aber deutsches Fühlen, das im Schatten harziger Nadelwälder, in rauschenden Eichenhainen erstarkt ist. Darum fort mit dem griechischen Ideal, das ebensowenig aus uns griechisch Denkende macht, wie es eine echt griechische Kunst auf unserem Boden erstehen läßt. Die Bewunderung schwillt gerade bei dem Deutschen zu einem Uebermaß an, und gar zu leicht wird bei uns der Götze der Bewunderung zu einem tyrannisierenden Volksfeind, der uns die Seele aus dem Leibe stiehlt, ohne daß unsere Biedermännerei es merkt.

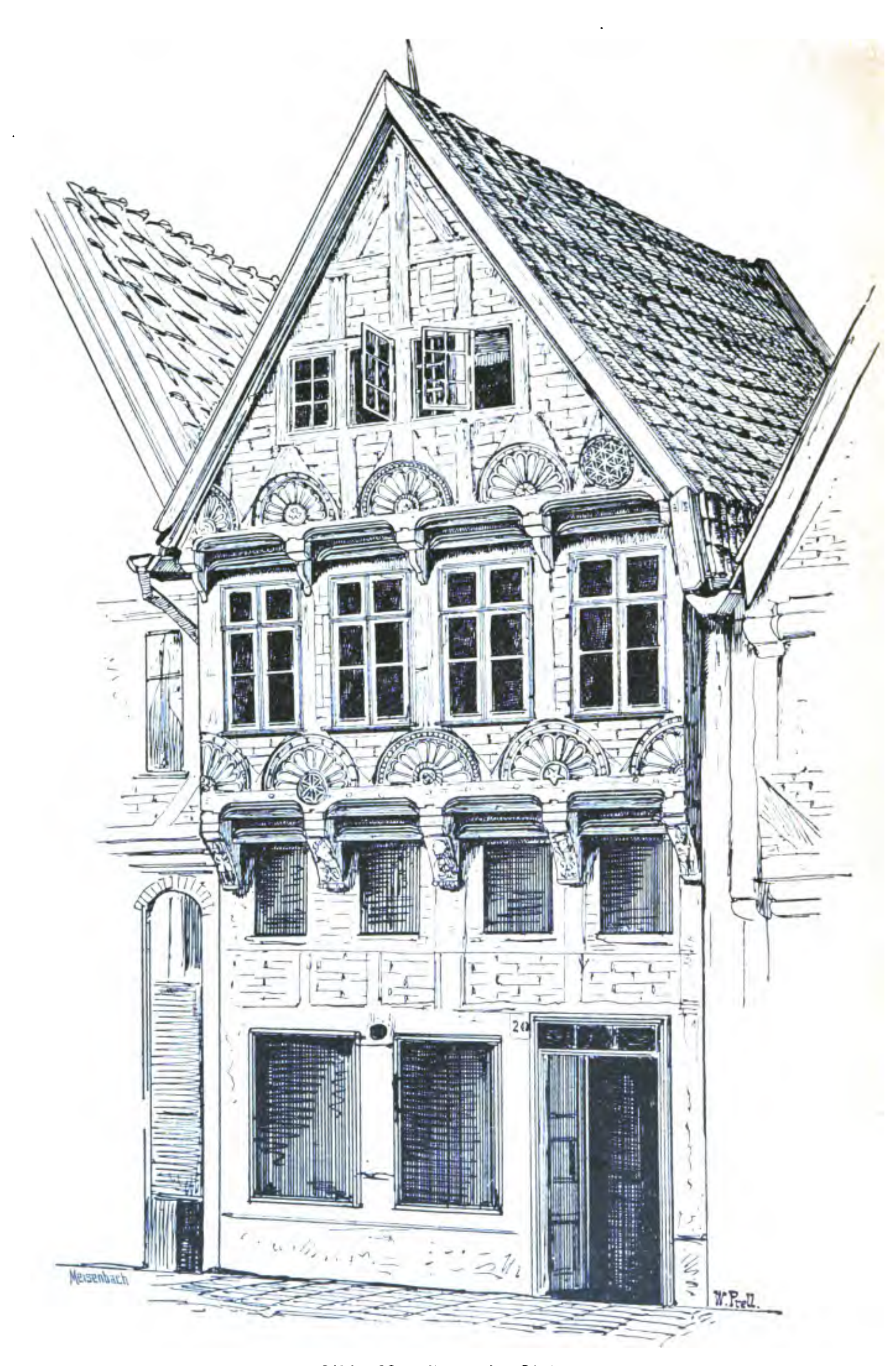
Man darf auch uns das Ideal eines anderen Volkes als einen Beweis dafür hinstellen, daß dasselbe, durch stetige Arbeit und unablässiges Bemühen auf den bei seinem Volkstum gegebenen Grundlagen emporwachsend, das Höchste erreicht hat, nicht aber als Ziel an sich.

Auch die deutsche Kunst hat ihre Ideale in einem Dürer, Holbein u. a. gefunden.*) Nicht ist es nötig diese hinwegzuleugnen, um dem Fremden allein nachzustreben. Wer die Sammlung des Nationalmuseums in Athen gesehen hat, wird wissen, daß auch die hellenische Kunst neben ihren schönsten Werken solche einer nur handwerksmäßigen Vollkommenheit in mehr als reichlichem Maße hervorgebracht hat; ja es beweist diese Sammlung, daß in einzelnen Zweigen, z. B. in der Gräberplastik, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die ganze Kunst, selbst in ihrer schönsten Zeit, sich vom handwerksmäßigen Kopieren älterer Werke nährte. Aber auch diese wagt man uns als Vorbilder anzupreisen. Es giebt eben Ideale, die als Quintessenzen einer allgemeinen Volksindividualität zum Ausdruck des höchsten Menschenstrebens geworden sind, die aber auf anderem Boden, bei anderen Menschen und Verhältnissen ihr Bestes verlieren. Im Grunde genommen, hat ein jedes Volk sein Ideal, es ist dies ein einziges, welches kein anderes neben sich duldet, das sofort als ein getrübtes Zwitterbild erscheint, sowie man es mit einem anderen zu vereinigen sucht. Solche Ideale sind eben der vollkommenste Ausdruck ihrer Zeit und ihres Volkes, die zu ihrer Möglichkeit beide als erste Voraussetzung haben. Auch wir dürfen aus dem Empfindungsleben unseres Volkes ebensowenig heraustreten, wie wir bei unserem Thun die Zeit um einige Jahrhunderte oder Jahrtausende zurückdatieren dürfen**).

Wie das deutsche Schönheitsideal aus bestimmten kongruenten Volksanschauungen hervorgegangen ist, so hat es auch seine Gestaltung

*) Andere Völker wissen deutsche Kunst besser zu würdigen als ihre eigenen Schöpfer. Die Römer und Byzantiner rühmen von unseren Vorfahren den Geschmack, den sie bei der Herstellung von Ledererzeugnissen bewiesen. Solche im Barbarenlande hergestellten Kleidungsstücke gehörten im 3. und 4. Jahrhundert zu der Wintertracht vornehmer Römerinnen, was später den Kaiser Honorius veranlaßte, Gesetze gegen diese fremden Luxusgewänder zu erlassen. Karl der Große, welcher mit Vorliebe italienische Werkleute nach dem Norden zog, sah sich in der Lage, den Bitten des Papstes nachkommend, erfahrene Zimmerleute nach Rom zu senden, weil dort niemand mit dieser Kunst vertraut war. Schon im 10. Jahrhundert machten deutsche Wollmanufakturen den orientalischen Konkurrenz; sie zogen sich später nach Flandern, Frankreich, England und Italien und haben nicht wenig zur Entwickelung dieser Technik dort beigetragen. Immerwährend bis zur Gegenwart gingen künstlerische Anregungen in das Ausland, von wo sie verwelscht in die Hände der oberen Zehntausende zurückgelangten.

**) Das Empfindungsleben eines Volkes hat ihm seit seinen Kindheitstagen bestimmte Bahnen vorgezeichnet, die nicht plötzlich verlassen werden können, ohne dabei den Kern volkstümlichster Anschauung aufzugeben. Die Empfindung ist dafür so fein ausgebildet, daß selbst der kleinste Verstoß dahin als ein Schlag gegen die teuersten Interessen aufgefaßt wird. So ist z. B. die Feuerbestattung ein hygienisch wohl zu rechtfertigender Fortschritt, für das Volkstum jedoch von brutaler Wirkung. Erst im Laufe der Zeit, wenn sich Generationen mit dem Gedanken vertraut gemacht haben werden und auch eine andere Form der Beisetzung als in romanischen Kolumbarien gefunden sein wird, kann von einer allgemeinen Einführung die Rede sein; erst dann kann man vom Staate eine Förderung dieser Umwälzung verlangen.



Abb, 68. Haus in Kiel.
Aus Haupt. Kunstdenkmäler von Schleswig-Holstein.

den begleitenden äußeren Umständen zu verdanken. In seinen formbildenden Kräften gehen die Züge aus der Technik hervor, deren einzelne sich bei uns weit zurück verfolgen lassen. Als feststehend können wir annehmen, daß die Deutschen etwa bis zum Jahre 1000 für alle architektonische Werke das Holz verwendeten*). Der Fachwerkbau beherrscht noch bis in unser Jahrhundert hinein die bürgerliche Baukunst. Der Steinbau ist erst durch italienische Einflüsse bei den Kirchen eingeführt, die noch spät als solche besonders erwähnt werden. Auch die Ziegelbrennerei ist vermutlich aus der altrömischen Praxis hervorgegangen, denn die ältesten dänischen Kirchen zeigen ihn noch abwechselnd mit gewachsenem Stein in Lagen geschichtet, genau wie in der römischen Anwendung, welche noch an den „fränkischen" Mauern Konstantinopels und später erscheint. Es konnte nicht ausbleiben, daß gewisse ornamentale Formen einfach in den Stein übertragen wurden. In der That zeigen ältere Denkmäler, z. B. das sog. Grabmal des Theoderich in Ravenna, die ältesten romanischen Kapitäle, der eckige Chorabschluß an Kirchen u. a. diese Anklänge. Von den Bearbeitungsweisen tritt aber der Kerbschnitt schon früh als eine den Deutschen eigentümliche Technik in den Vordergrund. Zwar scheint ihn auch das Altertum gekannt zu haben, wie die Ornamentik einzelner jüdischer und assyrischer Steingefäße im Louvre beweisen könnten; auf germanischem Boden hat er aber eine mehr als zufällige Bedeutung; hier ist er in der ältesten Zeit neben dem Filigran ein formerzeugender Faktor. Bronce-arbeiten bewahren in den Unterbrechungen der Linienzüge noch Anklänge an seine Technik. Wahrscheinlich fand sie auch am Häuserbau schon eine umfangreiche Verwendung, denn die im 12. oder 13. Jahrhundert erbaute „deutsche" Marienkirche zu Bergen hat zu beiden Seiten des Südeingangs denselben noch in steinerner Ausführung (Abb. 69). Auch

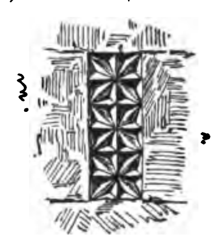


Abb. 69. Kerbschnitt von der Marienkirche zu Bergen.



Abb. 70.
Thür einer Rogstue in Fravalle.

*) Nähere Nachweise in Nordhoff: Der Holz- und Steinbau Westfalens in seiner kulturgeschichtlichen und systematischen Entwickelung. Münster 1873. S. 70 u. f.

geht die Ornamentik englischer Kirchen, zu Canterbury, Stoneleigh, Peterborough, Gloucester, Northampton, im weißen Turm am Londoner Tower, in der Burg Hedingham, am Dom zu Stavanger, selbst noch am Ziegelbau des Domes zu Helsingborg auf ihn zurück. Die Bauernkunst hat ihn durch das Mittelalter hindurch bis in unsere Tage behalten. In Skandinavien (Abb. 70), Norddeutschland (Abb. 74) und, wie neuerdings nachgewiesen, auch in den Alpenländern und im Schwarzwald, Thüringen findet er sich. Selbst in den ehemals deutschen Gebieten Frankreichs, in der Auvergne und Bretagne hat er die Ornamentik beeinflußt, wenngleich er in dieser Umgebung verwildert ist. Der Kerbschnitt ist so recht eine Kunst für das Haus; mit wenig Mitteln herzustellen, erreicht er bei einiger Uebung schon recht gefällige Resultate. Er ist eine reine Phantasiekunst, die mit naturalistischen Vorbildern nur wenig anzufangen weiß, die aber in ihrer starren Vielheit, in ihren mosaikartigen Punktwirkungen so recht dem deutschen Kunstgefühl entspricht.



Abb. 71. Mangelbrett der Ingeborge Jesdatter.

Dem Kerbschnitt zur Seite steht das Filigran als bevorzugte Handarbeit der älteren und neueren Zeit. Ehemals in fast allen deutschen Gauen bekannt, hat es heute noch in den nordischen Ländern und in der Bauernkunst seine Bedeutung nicht verloren. In ihm hat sich ein anderes Element des germanischen Kunstgefühls, das Runde, Weiche, Ineinandergeschlungene, welches uns oben in der kurzen Entwickelung des deutschen Form beschäftigt hat, dauernd erhalten. Wie schon gesagt, ist sein Formwesen vielleicht auch für die Architektur dadurch vorbildlich geworden, daß es in dem gotischen Stil die Fenster mit reichstem Fischblasenornament füllt. Die tauartigen, gedrehten Stäbe, welche romanische Portale und Fenster umsäumen, deuten auch auf einen, dem Filigran ab-

geleiteten Ursprung hin. Mit Recht können wir also von diesen zu Stein gewordenen Formbildern auf die einst mit Vorliebe gebräuchliche Technik schließen, von deren Werke das Industrie-Museum zu Christiania, das Museum zu Hamburg und das Volkstrachten-Museum zu Berlin, schöne Auswahlen bergen. Gerade die metallischen Zuthaten zu den Trachten sind häufig in dieser Technik ausgebildet.

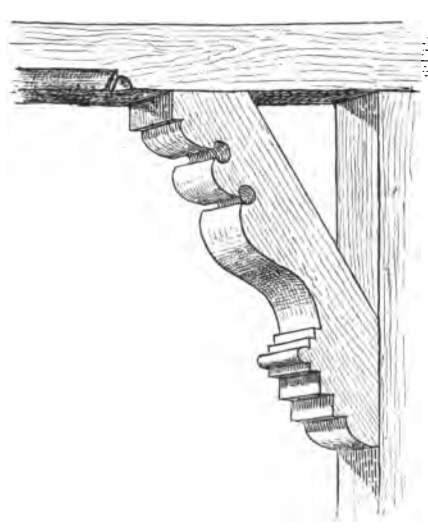


Abb. 72. Aus der Kirche zu Uelsbye.
Aus Haupt. Kunstdenkm. von Schlesw.-Holst.

Weniger bei den durch die einfache Technik vorgeschriebenen Stilelementen verharrend, aber darum doch nicht minder charakteristisch, haben die textilen Handfertigkeiten eine bedeutungsvolle Rolle in dem künstlerischen Horizont des Bauern gespielt. Sie halten zwar an den einfachen Webetechniken fest, aber sie erstrecken sich dann in den ergänzenden Nadelarbeiten neben dem Kreuz-, Ketten- und Plattstich auf reichere und künstlerische wie Spitzen, Filetguipure und Point lace, was ja bei der weltlichen Natur der Verfertiger nahe genug liegt.*)

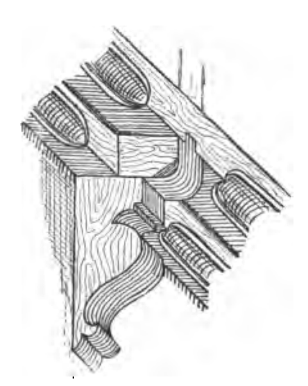


Abb. 73.
Console aus Meldorf.
Aus Haupt.
Kunstdenkm. von Schleswig-Holstein.

Innerhalb der oben besprochenen Techniken entwickelt sich der Geist der Ornamentik, der das speziell Deutsche in derselben darstellt. Durch den Kerbschnitt und in weiterem Sinne durch das Holz sind die Elemente des starren, geometrischen Linearornamentes, welches schon in den keramischen Produkten der Urzeit eine gewisse Vollendung erreicht, für die Folgezeit gegeben; das Filigran bereichert den geometrischen Grundgedanken durch den Kreis, die Ranke und die Spirale; mit der Textilkunst aber tritt das naturalistische Prinzip in den Kreis der Urelemente, welche in dieser

---

*) Vergleiche hierüber: Jahn u. Meyer Cohn. Jamund bei Köslin. In der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde. Band 1. 1891. Berlin. Verlag von A. Ascher u. Co.

Weise durch die ganze deutsche Kunstgeschichte hindurchklingen. Fraglich bleibt es wohl immer, welche Stufenfolge die Entwickelungsgeschichte des Ornamentes eingeschlagen hat; vermutlich sind die ersten Anfänge zeitlich nicht allzusehr von einander getrennt, höchstens dürfte für die Bereicherung der ersten einfachen Bindemuster der Weberei durch Naturbilder eine spätere, technisch bedeutend vorgeschrittenere, Zeit anzunehmen sein, was eigentlich schon durch die Geschichte der Technik selbst bedingt ist. Bis in unsere Zeit hinein hat sich aber für Webe- und Stickereimuster das geometrische Ornament neben dem naturalistischen gleichwertig behauptet. Das letztere in Gestalt stilisierter Blatt- und Tiergebilde, manchmal stark phantastisch ausgebildet, ist wohl ursprünglich von außen ins Land gedrungen; es erwirbt sich aber bei der keuschen, naturandächtigen Seele des Germanen, die ein besonderes Wohlgefallen auch an der kleinsten Naturerscheinung bekundet, bald Bürgerrecht.

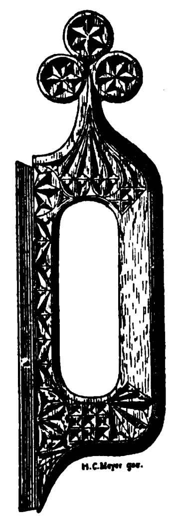


Abb. 74.
Griff eines Mangelbrettes von Amrun.

Der Deutsche gefällt sich schon früh darin, die darstellbaren Wesen durch seine unerschöpfliche Phantasie zu seltsam märchenhaften Gebilden umzuformen, die, allmählich den engen Bann der starren, byzantinischen Steifheit sprengend, zu einem selbständigen, inneren Leben erwachen und dabei immer mehr die durch die heimatliche Flur und die Sagenüberlieferungen vertrauten Züge annehmen (Abb. 75). Mit ihnen verschwindet aber der unnahbare, geheimnisvolle Symbolismus, der eine Zeit lang drohte, die Ornamentik erstarren zu lassen, aus derselben, und an seine Stelle tritt die liebenswürdige und häufig humoristische Kleinmalerei des Naturmenschen.



Abb. 75. Kelch von Delve.
Aus Haupt. Kunstdenkm. von Schlesw.-Holst.

Noch bleibt die ursprüngliche Idee des Drachenbildes in den wilden sich gegenseitig beißenden Tieren, welche so oft das Motiv von Kapitälen und Friesen abgeben (Abb. 79), lebendig; aber der Ernst, der,

wie schon oben angeführt, vielleicht auf uralte Vorstellungen von der Midgardschlange und dem Fenriswolf zurückzuführen ist, kann auf die Dauer nicht den fröhlich-sinnigen Germanen befriedigen, und so macht



Abb. 76. Silberne Hemdspange. Vierlande.
Aus der Zeitschr. d. Münch. Kunstgew.-Vereins.

sich schon sehr früh ein frischer Humor geltend, der selbst die finstere asketische Strenge des immer mehr im Formalen erstarrenden, den Weltfreuden abgewandten, Gottesdienstes durchbricht. Kann es wohl für das harmlose Kindergemüt des Deutschen ein besseres Zeugnis geben als die Thatsache, daß in seiner Kunst Ernst und Scherz so nahe bei einander liegen? Gegenüber dem launigen, übermütigen und frivolen Witz des Romanen ist der herzerfrischende, derbe Humor der Ornamentik der rechte Vertreter des deutschen Scherzgedankens.

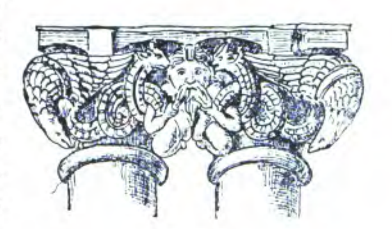


Abb. 77.
Kapitäl von der Wartburg.

In einer ähnlich stilistischen Befangenheit vollzieht sich die Entwickelung der menschlichen Figur aus der phantasievollen Groteske in das Natürliche — Humoristische. Im Romanismus eine bedeutungslose Linienspielerei, löst sie sich bald aus der engen Verbindung mit dem Fabelwesen los (Abb. 77) und wird gegen Schluß der gotischen Epoche zu

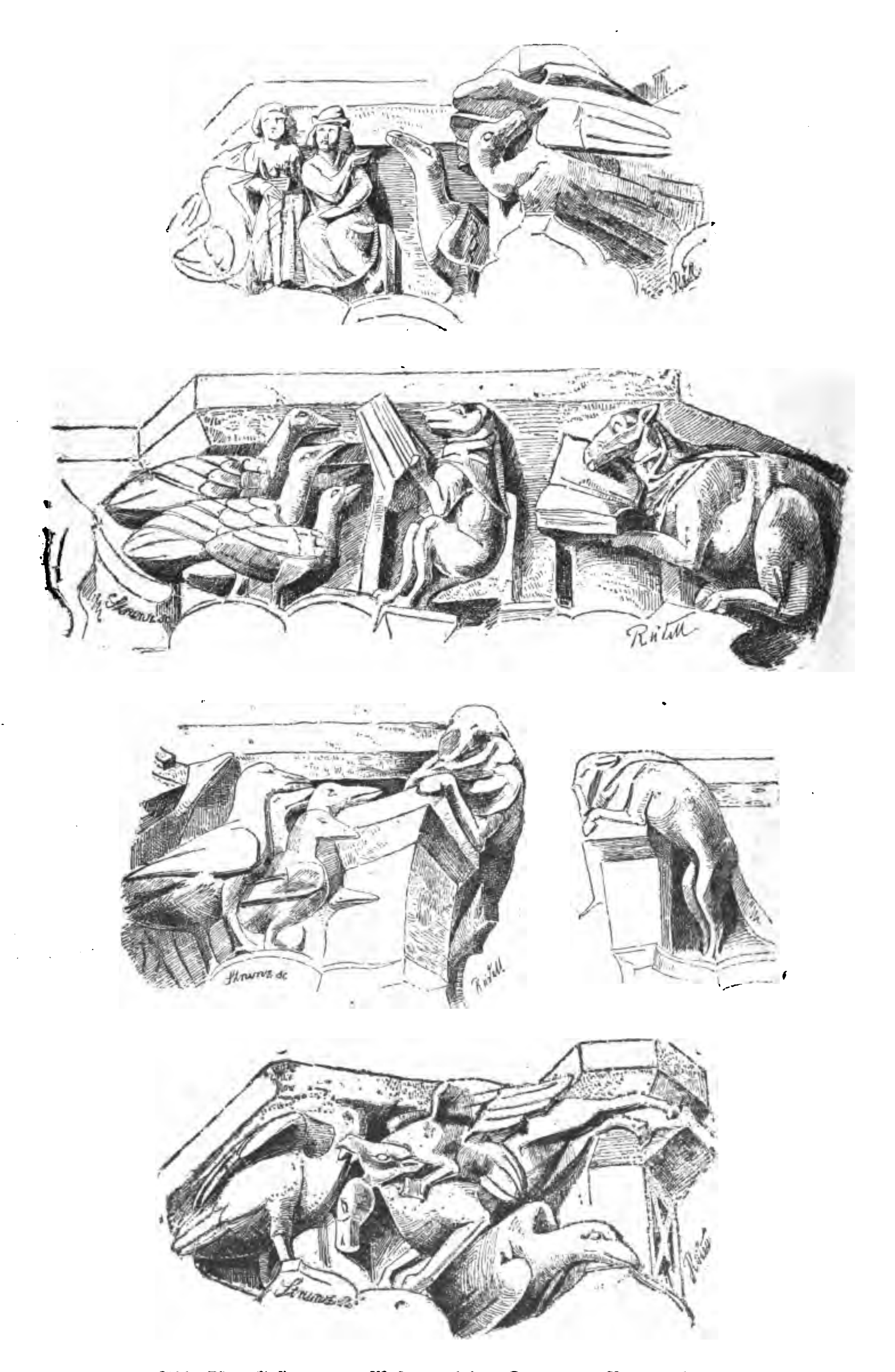


Abb. 78. Gesims vom Westportal des Domes zu Brandenburg

dem lebensvollen, typischen Vertreter des derben Volkswitzes, wobei allerdings die ornamentale Schranke oft durchbrochen und sie zu selbstständiger Bedeutung wird. Bauerntanz und reizende Tierfabeln, die so recht das zwischen Mensch und Tier bestehende gemütliche Verhältnis bezeugen, vor allen Reinecke Fuchs, werden in Stein, Erz und Holz gebildet; sie gewinnen selbst dem Gottesdienste und der Gerichtspflege gemüt- und humorvolle Seiten ab (Abb. 78) (Dom zu Brandenburg a. H. 1377, Sakramentshäuschen zu Fürstenwalde 1517 (Abb. 80), Chorstühle zu Wimpffen i. Th. (Abb. 81). In frischer und volkstümlicher Weise werden am Rathause zu Breslau die Ausschreitungen und Folgen des Zechgelages geschildert. Ueberall bricht die gemütvoll-neckische Natur eines



Abb. 79. Kapitäl am Dom zu Brandenburg.

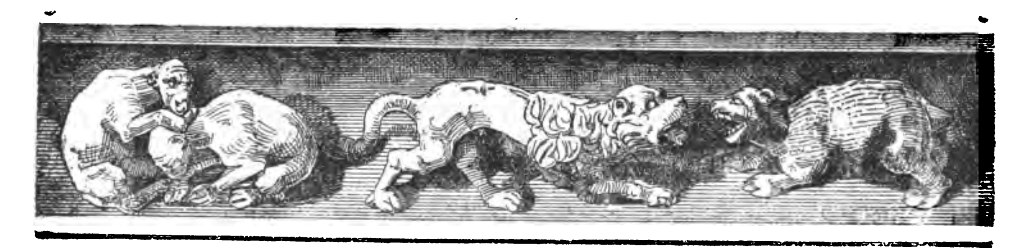


Abb. 80. Vom Sakramentshäuschen zu Fürstenwalde.

unverdorbenen Volkes durch. Dieser Humor, der sich ja auch in litterarischen Zeugnissen wiederkehrt, verflüchtigt sich nicht sondern bleibt der deutschen Bauernkunst treu, wenn auch das reflexive Denkvermögen des Städters längst den Sinn dafür verloren oder ihn zu roher Zotenhaftigkeit erniedrigt hat, höchstens setzt er sich in der ersteren mangels der nötigen handwerklichen Geschicklichkeit in humoristische oder auch ernste Sinnsprüche um, die am Hause und Gerät angebracht werden.

Weniger als die Tierornamentik hat sich das deutsche vegetabile Ornament gegen die von außen kommenden Einflüsse erhalten können;

doch auch hier bewahrt uns die Bauernkunst die Züge, welche noch am getreusten den alten Geist erkennen lassen. Das ursprüngliche Element ist das Durcheinanderschlingen einzelner Teile, was an eine ähnliche Tendenz der Antike, der Ranke, erinnert. Mit Vorliebe wenden die großen Ornamentisten der Renaissance diese im Romanismus und in der Gotik bevorzugte Linienführung auch da an, wo sie sonst ganz unter dem Einflusse der Italiener stehen. Während an Fürstenhöfen fremde Künstler wirkten, behielt der Mittelstand dieses alte Motiv bis in das Barock hinein und dann, als auch er der fremden Mode unterlag, gewann es wieder bei den Bauern eine neue Wertschätzung. Bei diesen kann auch das Akanthusblatt nicht herrschend werden; dem wirken einerseits heimische Formen wie Eiche, Epheu, Klee, Tulpe, Lilie, die häufig noch symbolische Bedeutung haben, entgegen, andererseits nähert es sich in der Ausführung immer wieder den pflanzlichen Vorbildern der Heimat. Unter der Hand verschwinden die klassischen Züge und werden zu naturalistischen Bildern, wie es die Spitze (Abb. 83) zeigt, der sicher ein fremdes Muster zur Grundlage gedient hat. Das Drachengeschlinge, an unzähligen Werken der germanischen Urzeit überliefert (Abb. 11), bleibt unserer Kunst bis in die Gegenwart erhalten; es gehört mit zu den Tendenzen, die den Geist deutscher Kunst zu einem von dem der Romanen Abweichenden gemacht haben. Während das Ornament derselben einer Systemrichtung folgt, der es treu bleibt und sich zu einem organischen Ganzen entwickelt, folgt das germanische einer Vielheit von Systemen, die etwas Krauses, Rätselhaftes an sich haben. Das erstere läßt strenge, im einzelnen sorgfältig ausgebildete Formen, das andere eine phantastische Ueberfülle, die vor allem sich der Fessel der Regelmäßigkeit zu entwinden strebt, erkennen. Bringt auf der einen


Abb. 81. Von den Chorstühlen zu Wimpffen.

Seite das Prinzip des Aneinanderreihens gleicher oder ähnlicher Gebilde etwas Schillerndes, Prächtiges, Facettenartiges mit, so strömt dieser krystallischen Leblosigkeit auf der anderen durch das Auflösen der Einheiten und dem Auswachsen aller freien Endungen zu vegetabilen oder animalischen Formen eine überreiche, flutende Bewegtheit zu.



Abb. 82. Von der Kanzel zu Ketting.
Aus Haupt. Kunstdenkmäler von Schleswig-Holstein.

Ließ die Entwickelung des deutschen Kunstgefühls einerseits eine stark betonte Vorliebe für das Ausarbeiten auch der kleinsten Nebenform, andererseits das Aneinanderreihen solcher zu einer Vielheit erkennen, so begünstigte die durch landwirtschaftliche Verhältnisse verursachte Bevorzugung des dem Malerischen so zugänglichen Holzes jene Stilrichtung,



Abb. 83. Jammnder Spitze.
Aus der Zeitschr. d. Vereins für Volkskunde.

die, der Antike mit ihrer hellen, heiteren Ruhe entgegenwirkend, auf das individualisierende Auflösen einer Einheit zu einer abwechselungsreichen, gestaltungsvollen Mehrheit hindrang. Unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, erscheint die Gotik als vollkommenste Aeußerung germanisch-deutscher Empfindung, als der rechte Ausdruck der im Volksempfinden wirksamen Kräfte; ja noch mehr, wir erhalten bei ihrer Verwertung eine ästhetische Maßeinheit, mit der wir rückwärts schauend, jede künstlerische Thatäußerung auf ihre deutschen Bestandteile prüfen können.

Zeigt sich in der weiteren Entwickelung der Bauernornamentik ein Zug nach dem Naturalistischen, so macht sich auch wiederum das Be-

streben geltend, an Symbolen und überkommenen Formen festzuhalten, die einen gedanklichen Inhalt haben. Man kann vielleicht die Basis, welche beide Extreme vereint, darin finden, daß der mehr oder minder beengte Stoff zugleich die Schranken der künstlerischen Ausarbeitung angiebt. Bei spröden Materialien: Holz, Metall, Thon, Stein werden stilisiertere, aber durch das freie Spiel der Phantasie variierte Formen (Abb. 84) angewandt, während Stickerei (Abb. 83) und verwandte Arbeiten oder die weniger beengte Malerei dem natürlichen Vorbild nachstreben. Gewiß liegt in dieser natürlichen Entwickelung auch ein Fingerzeig für die Beantwortung der heute, im Kunsthandwerk wenigstens, aufgeworfenen Frage, ob Kunst- oder Naturform vorzuziehen sei. Während eine hölzerne Stütze z. B. mehr auf letztere verzichten müßte, dürfte für eine Tapete ein naturalistisches Vorbild um so mehr am Platze sein, als ein enges Beieinander gleicher Phantasieformen zu dem Langweiligsten und Abstumpfendsten gehört, das dem Auge geboten werden kann.



Abb. 84.
Vom Nikolaikirchhof in Kiel.

In der deutschen Kunst ist dem Realismus, der ja einer jeden fortschreitenden Entwickelung nötig ist, auch sogleich eine Gegenwirkung mit auf den Weg gegeben worden, die unbewußt wirkend, den Zusammenhang mit der Phantasie nie völlig löste. Tritt z. B. in den gotischen Holzschnitzereien ein deutlicher Realismus auf, so wird er gleich durch den Hinzutritt der Farbe, bei deren Anwendung nur der Grundsatz der Wohlgefälligkeit herrschte, zum Teil wieder aufgehoben. Denn nicht immer hat die Vorliebe für jene auf Grau gestimmten Farben vorgewaltet, welche für die schwächlichen Schöngeister der Moderne so charakteristisch ist; vielmehr ist die bange Scheu vor einem kräftigen Tonwert, welche mit dem Ueberwiegen der philosophischen, nach außen schielenden, Kunst erst in den beiden letzten Jahrhunderten stark wurde, unserer Vergangenheit fremd. Aber auch hier bewährt sich die Anhänglichkeit unseres kräftigsten und ursprünglichsten Standes an das Ueberkommene. Der Bauer liebt weder den leichtklingenden, vorsichtigen Accord der mit Weiß und Schwarz gemischten Farben, noch den brutalen

Geschmacks-Unsinn der plebejischen Großstadt. Rot, Blau und Gelb, der natürliche Dreiklang, bilden das Echo, in dem alle Farbenäußerungen wiederhallen; es ist dieselbe Grundstimmung, die allen Stilen erster Ordnung gemeinsam, für die Bauernkunst aber dauernd charakteristisch ist.

Es läßt sich vielleicht auch bei den einzelnen Stämmen eine besondere Vorliebe für einzelne Farben nachweisen, wollte man die zu Tage tretenden Erscheinungen verfolgen. Nach meinen, allerdings noch sehr unbestimmten, Beobachtungen wird der Farbenreichtum um so größer, je weiter die Stämme nach Süden vorgerückt sind. In Skandinavien ist vorwiegend Rot und Grün beliebt; dieselben Farben, welche auch in Deutschland geschätzt, aber durch andere vermehrt werden. Weiß, Schwarz, Braun, vorzugsweise in Norddeutschland, gehören auch dem Süden an, denen sich hier Gelb und Violett anschließen. Eine merkwürdige Rolle spielt das Blau, das fast nur an Kleidern und am Hausrat und dann möglichst dunkel, nie aber am Hause erscheint. Besonders farbenliebende Bevölkerungen treffen wir im Altenlande bei Hamburg, zwischen Münster und Osnabrück und in einzelnen Thälern der Schweiz, von denen verschiedene ihren besonderen Farbengeschmack in allen Aeußerungen dokumentieren.*)

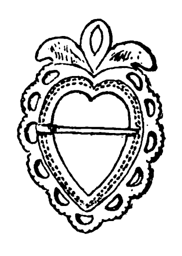
Die farbigen Trachten, die Bemalung des Hausrats und des Hauses, selbst die Kirchen da, wo sich der fette Holzton des Gestühles von dem hellen Weiß der Wände abhebt, sie zeugen alle von dem echten, unverfälschten Farbengefühl eines kräftigen Volkes. Der versteckte graue Farbenmischmasch, wiederum von Frankreich ausgehend und merkwürdigerweise das Blau bevorzugend, welches die Landbevölkerung nur zaghaft verwertet, ist undeutsch und auf dem Lande allgemein ebensowenig anerkannt, wie die Farbenausschreitungen einzelner Distrikte, die im Begegnen mit der Stadtkultur entartet sind, für das ganze Farbenempfinden des Volkes als Beleg dienen können. Nur vereinzelt, z. B. in der gegenwärtigen Trachtenentwickelung des Spreewaldes, ist das Wort von dem berüchtigten „Bauerngeschmack“ auch berechtigt. Hier ist der Verderb aber nicht von dem Bauern selbst sondern von den Industrie-

*) Rotbraun wird bevorzugt im Lande Kehdingen, Wursten und Hadeln (Ostfriesland), ferner auf der Insel Föhr und im Norden der Mark und Mecklenburg, wogegen das Amruner Haus durch die hellgrüne Farbe kenntlich ist. Im ganzen südlichen Bayern bis nach Böhmen hinein herrscht eine ausgesprochene Liebe für Rot, das nur im Rotthale durch Blau ersetzt wird; im Schwarzwalde ist wieder eine Vorliebe für Schwarz zu bemerken. Von Schweizer Thälern seien angeführt: Berner Oberland mit Weiß, Schwarz, Grün und Violett; die Urkantone lieben vorwiegend das Rot, der Prättigau Schwarz, Weiß, Rot, Blau und Glarus das Schwarz.

Uebrigens berichtet schon Tacitus von der Liebe zur Farbe unserer Vorfahren, wenn er sagt: Sie unterscheiden die Schilde durch allerlei Farben 2c.

städten ausgegangen, die fertige Stoffe, Atlas und dergleichen ihm in die Hände gaben; wo aber die Hausindustrie noch nicht gewichen ist, da lebt und webt der alte Volksgeist auch noch in der Farbe unentwegt weiter.





Schlußwort.

Erkennen wir, indem wir die Entwickelung der deutschen und der mit ihr volksgeschichtlich verwandten Kunst zurückverfolgen, eine deutlich ausgesprochene Tendenz, die wohl parallele Züge mit der der antiken und ihrer Nachkömmlinge aufweist, die aber in ihren Idealen etwas durchaus Selbständiges ist, so finden wir auch leicht die Einflüsse dieses ursprünglichen Kunstgefühls, das bis in die Gegenwart reicht, überall in dem Geschaffenen einen Spiegel deutscher Art und Denkungsweise. Sehen wir aber bei einem großen Teil, vielleicht bei der Mehrzahl der noch auf ihrem Boden sitzenden Germanen, eine ausgesprochene Volkskunst in all ihren ursprünglichen Bestandteilen mehr oder minder deutlich hervortreten, so muß für uns die Folgerung naheliegen, daß in diesen uralten Erinnerungen ganz eminent lebensfähige Keime stecken, die weiterzuentwickeln, eine der Hauptaufgaben für uns sein müßte. Statt dessen müssen wir Zeuge sein, wie die Kleinkunst, die wirksamste Trägerin des Kunstgedankens überhaupt, immer mehr von dem Volkstümlichen abirrt und zur bloßen Geschäfts- und Industriekunst wird, deren ethische Werte weit hinter den ökonomischen zurückbleiben. Indem sie sich immer mehr äußerlich entfaltet und durch das Künstlerisch-Virtuose das Künstlerisch-Empfundene in den Hintergrund schiebt, wächst sie neben der guten alten Volkskunst als die Rechenkunst der Maschine empor, für das Gemüt kalt und nüchtern und wirkungslos. Weil vielfach nicht mehr die Hand die Erzeugnisse schafft sondern eine mechanisch wirkende Kraft, so wird sie für das Volk, d. h. für alle, die in der Kunst etwas mehr als den Ausdruck des Protzentums sehen, gleichgültig und bedeutungslos.

Den Einfluß der Maschine kann man nicht zurückdrängen, ohne den Rückschritt auf tausend Gebieten zu wollen, wohl aber lassen sich neben ihr die Kräfte freimachen, welche in der Volkskunst bisher unbeachtet gewaltet und zum Teil geschwächt sind. Erst mit ihrer Entfaltung wird auch der ethische Einfluß der Kunst wieder wirksam werden, der stets die Blüte in der kunstgeschichtlichen Entwickelung eines Volkes darstellte. Vielleicht bricht sich auch noch einmal die Erkenntnis

Bahn, daß die Spindel noch nicht überflüssig sei, wenn sie auch in anderen Verhältnissen andere Formen annehmen sollte. Jedenfalls würde ihr lustiges Schnurren willkommener sein als die Töne, welche in allen Häusern dem Klavier entlockt werden. In der unnatürlich heftig flutenden Bewegung der Gegenwart ist jede Gelegenheit, die Liebe zur Heimat und zum Ueberkommenen zu stärken, ein Fortschritt zu nennen. Eine starke Volkskunst, die in ihrer Entfaltung auch einen wirtschaftlichen Aufschwung bedeutet, wächst nur in der Familie.

Die natürliche Grundlage derselben ist die Eigenkunst, der Dilettantismus, die Kunst im Hause. Wenn sie auch heute mehr als eine müßige Spielerei betrieben wird, so liegt ihr Hauptwert doch in ihrer kulturellen Bedeutung; denn in Gebieten mit vorwiegend starker Bauernkunst vereinigt sie das Notwendige mit einer altererbten Gefühlsornamentik; hier greifen auch die Herren der Schöpfung helfend, anordnend und erfindend ein, eine schöne deutsche Sitte, die auch historisch bezeugt ist. Das Volk der Denker ist gern handarbeitend thätig. Von den alten in der Westschweiz und Frankreich wohnenden Burgundern behaupten die Geschichtsforscher, daß sie vorwiegend Handwerker: Wagner, Schmiede u. s. w. gewesen. Man führt auch die Geschicklichkeit der Berner Oberländer im Holzschneiden auf diesen Umstand zurück. Allgemein bekannt ist das malerische Geschick der Westfalen, die künstlerische Anlage der deutschen Fischer im Holzschnitzen, der Schweizer in derselben Kunst und im Goldschmieden, der Mitteldeutschen im Sticken, die gewerbliche Intelligenz des Deutschen überhaupt. Diese Künste unterscheiden sich sehr von den Werken, die als Erzeugnisse des modernen Kunstgewerbes einen mehr zahlenmäßigen denn geistig-tiefen Wert besitzen.

Bisher ist die Volkskunst immer vor den Einflüssen der Industriekunst zurückgewichen, die, wie aus dem Vorangegangenen ersichtlich, nicht die ursprünglichen Linien germanischer Kunst weiter verfolgt, sondern welche die von fremden Kräften überschnittene Antike zum Vorbild genommen hat. Nur die Eigenthätigkeit innerhalb der Familie ist der Boden, auf dem die erstere wieder emporblühen und auch für eine industrielle Verwertung ertragsreich gemacht werden kann. Solange aber die besten ländlichen Professionisten in die Stadt ziehen, wo ihre selbständige Schöpferkraft in der Regel keine Aufgaben findet, wo sie vielmehr, in maschinelle Abhängigkeit geratend, bald jeder Individualität verlustig geht, ist auch für die Volkskunst nicht viel zu erhoffen. Denn der Bruchteil, welcher auf dem Lande zurückbleibt, ist zu unbedeutend und nicht imstande, künstlerisch befruchtend zu wirken. Gewinnt aber

der Hausfleiß wieder in allen Kreisen eine erhöhte Wertschätzung, so wächst auch die Achtung vor der Handarbeit, und das so sich bereitende Jungbad einer Volkskunst wird unser ganzes Volk für echte, wirkliche Kunst empfänglich machen.

Bisher haben alle Bemühungen nur negativ gewirkt; keine der erlebten Stilwandlungen hat sich lebensfähig gezeigt oder auch nur die Grundlage für eine Weiterbildung abgeben können. Das Formal-Schöne derselben hat nur steife Monotonie und als entgegengesetzte Wirkung den Naturalismus erzeugt. Einmal nur war man der echten Quelle nahe, als man in der Romantik sich dem Wesen der Vorfahren wieder näherte; aber man blieb auch hier in der engen Schranke des historischen Begriffs, und so verschwand sie wie eine Regenwolke in schwüler Zeit, ohne die gewünschte Erfrischung zu bringen. Auch neuerdings gewinnt die Vorliebe für den malerisch-unfertigen Romanismus wieder Boden. Vielleicht bereitet sich jetzt der Umschwung vor, der anstatt den fremden Idealen nachzujagen, zum eignen Volkstum sich zurücksehnt. Versuchen wir es nur einmal mit der Volkskunst — vielleicht gelingt es uns doch, einmal mit Besserem als mit dem Kulturschutt anderer Völker zu bauen.

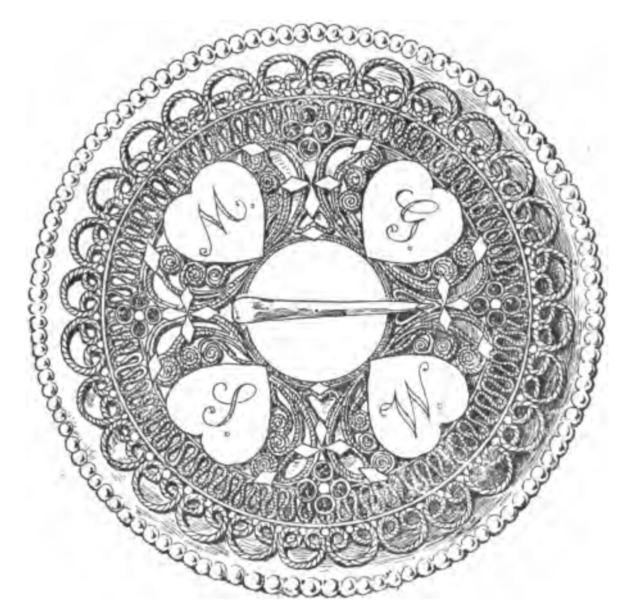


Abb. 85. Hemdspange. Vierlande.
Aus der Zeitschr. d. Münchener Kunstgew. Vereins.



